

國立政治大學中國文學系一〇〇學年度

碩士學位論文

指導教授：廖棟樑教授

The logo of National Chengchi University is a circular emblem. It features a central five-petaled flower shape. Inside the flower, the Chinese characters '政大' (Chengchi University) are written in a stylized font. The outer ring of the logo contains the university's name in Chinese '國立政治大學' at the top and 'National Chengchi University' at the bottom.

論唐宋時期詞體婉約本色的建構

研究生：林怡劭

中華民國一〇一年六月

謝誌

許多人問我，爲什麼會從新聞系跳到中文所，我總以「興趣」回答。這樣一個簡單的理由陪伴我度過四年時光，雖然在寫論文之時總是哀聲連連，然而在著手撰寫謝誌的當下，回頭檢視，會慶幸我仍保有這個單純的熱情，並且以研究古典文學爲傲。

即使現今是個資本主義至上的社會，不過我始終相信，當你開心喜悅時、傷心難過時、被某個美景震懾時、情緒洶湧無以名狀時，真正碰觸到幽微內心的還是文學。我們可能因爲跟古人的同情共感而感動，也可能在從文獻中理清了某些線索的時候，對於這樣純粹知識的探求、自我觀念的提出感到滿足，這又是研究者專屬的快樂——儘管碩士學位在這條路上僅僅算是個入門資格。

這個熱情當然還有賴許多外部因素的推波助瀾，不論是與學長姊、同學、學弟妹的共同論學、出遊、聚餐等等，還是老師們溫煦的指導與鼓勵，皆是陣陣的暖流，點滴在心。首先最要感謝我的指導老師廖棟樑先生，初次得見先生風采是在大四時輔修「中國古典文論」的課堂上，雖只是單方面的授業，老師的學養便已令我欽慕，暗自決心追隨。有幸入門後，先生總是包容我的任性與拖延，甚且關心我們的生計，盡可能安排助理的工作，減少我們寫作時的後顧之憂；此外，本文題目還曾經歷過從南朝詩到唐宋詞這樣大幅度的轉換，想來當也增添了老師的困擾。而因個人思緒的攪繞導致行文紊亂，時時岔出，亦是經老師多次示教，只可惜力有未逮，最終仍是未能表達得清楚明白，每思及此總不免慚愧。

再來要感謝我的口試委員耿湘沅老師與林佳蓉老師，兩位老師相當仔細地閱讀我這份不甚好讀的文章，以親切的口吻給予許多專業的指教與建議，令人頓忘窗外的暴雨與狂雷，只覺如沐春風；尤其耿湘沅老師可說是我詞學的啓蒙恩師，這篇論文的基礎亦是在耿老師「詞學專題」課堂上產生的，當時上課開心的氣氛，現在想來記憶猶新。

感謝我的同學筌亦、雅雯、欣儀、玉芳，他們一直是我在論文寫作的過程中一同奮鬥、互相幫助的好夥伴；早一年畢業的朱好、皖琪、綏傑則時常督促我們，爲我們打氣，並且很有耐心地解答我許多關於畢業流程的疑惑。論文完成前夕，嘉瑋學長以其詞學專業不吝提點，亦是承蒙此情，不勝感激。另外，還要謝謝家

人無條件的支持，以及室友邱筠在我煩躁之時的陪伴。

記得大學時，連寫一份六頁的報告皆以為苦，上了研究所後，已經是預定一萬字，卻每每寫到快兩萬字的狀態；而今竟一口氣寫了 16 萬字，這是當初怎麼也想不到的。雖然字數的提升與自我的成長並非正比，不過，這大概也算某種階段跨越的紀錄吧！是以為誌。

怡劭

2012 夏



摘要

「詞以婉約為本色」是詞學界長久以來的普遍共識，其以本色論為基礎，開展出的議題包括對審美特性的深掘，如王國維「境界說」或葉嘉瑩先生「雙重意蘊說」等等，以及「以詩為詞」和「別是一家」的辨體之爭等等；另外又與風格論相關，如婉約／豪放之爭等等。然而，不論是審美特性或風格，此二部份如何統合形成「詞以婉約為本色」這樣的觀念，卻是少見有一圓滿的探討、詮釋，此實由於婉約一方面被視為單純的風格而遭到窄化，另一方面對本色的發展又沒有回到歷史的動態脈絡下觀察所致。

基此，本文採取文體論與觀念史的角度重新探討此一後設的命題，第一章先探討本色術語在文體論範疇運用之深義，認為其應指向文體本質，為一具有規範、區別性的主特徵；接著從觀念史的方法入手，考究「婉約」之所以能承擔詞體本色，是由最初的陰性風格定調，經過雅化而達至抒情詩化的美典高度，此為觀念興起的前階段，在這個階段，不僅要以追源溯流之法探究陰性風格定調之因，還要觀察《花間集》到南唐、宋初詞之間的細部差異；接著，蘇軾「以人為詞」的作法打破主流而引起本色的思索，為觀念興起的磨合階段，在這個階段批評家們確立了聲律為詞體基礎，並開始在作者個性本色與詞體主流間尋求調和，而周邦彥的創作在聲律、詩化及雅化三方面皆給了著重辨體的詞學家們一個很好的典範，遭後代推為婉約之宗，婉約於是在周邦彥「合」與「新」的創作態度下提升了更為豐富的內涵，而能真正碰觸到本色的高度；到了南宋為觀念興起的確立階段，此時因時代變革，作者個性本色有足夠的本錢張揚，是以產生辛棄疾那般破體為詞的作法，但同時，部分流於叫囂的辛派末流卻也引起著重辨體的詞學家的不滿，恰逢姜夔出，同樣採取了「合」與「新」的創作態度，以與周邦彥不同的路數寫出了具有自我風格又能巧妙地包容於婉約之下的創作，成為宋末為人標舉的本色第二典範，婉約本色的建構至此終告穩固。

如上所說，婉約本色其實經歷了唐末到宋末三個階段方建構完成，在作家的作品表現與批評家的評論中可以看出它們共同塑造文體本色的痕跡，是以本文站在以文體論為橫軸，觀念史為縱軸的研究方法上，以對本色影響較深遠的代表作家作品為主，再輔以批評家的評論，並借助現代相對具邏輯性的後設分析，分析

此一歷史動態發展進程，期望能在大家「習以為常」的觀念之下開展出更深入的內涵。

關鍵詞：婉約、本色、隱典律、以人為詞、詞法



目錄

第一章、緒論.....	1
第一節、研究動機.....	1
第二節、文獻回顧.....	9
壹、本色的狹義研究.....	9
貳、本色的廣義研究.....	16
第三節、研究方法與進路.....	23
壹、橫軸：文體論.....	24
貳、縱軸：本色史.....	28
參、研究進路.....	31
第二章、婉約美典的形成.....	35
第一節、詞體陰性風格的定調.....	36
壹、詞體發展的雙線路.....	36
貳、文壇的影響與歌妓的流離.....	41
參、詞體的特性.....	45
肆、「以樂從詞」的主文現象.....	51
第二節、《花間集》的隱典律.....	54
壹、詞體雅化的意識.....	56
貳、詞體娛樂化傾向的確立.....	61
第三節、從「艷麗」到「婉約」的抒情詩化.....	66
壹、馮延巳與晏殊的抒情詩化.....	66
貳、婉約美典.....	69
第三章、本色的思索.....	75
第一節、蘇軾「以詩爲詞」辨.....	75
壹、從「餘事」到「雅藝」.....	77
貳、「文」中之「藝」.....	79

參、辨體與破體.....	85
肆、蘇軾詩詞之別.....	88
第二節、以人爲詞的風潮.....	101
壹、蘇軾之後的以人爲詞.....	102
貳、辛棄疾的破體爲詞.....	108
第三節、個性本色與文體本色之爭.....	115
壹、初期詩詞辨體分際能確立者唯有聲律.....	116
貳、南宋崇雅正風氣下的尊體與辨體.....	121
第四章、調和之思與法度的建立.....	125
第一節、周邦彥的「合」與「新」.....	128
壹、賦化之詞.....	128
貳、融化前人詩句.....	133
參、字聲結合與文樂分離.....	137
第二節、姜夔的「合」與「新」.....	140
壹、改革江西.....	144
貳、自寫我詩.....	149
參、取徑晚唐.....	154
第五章、結論.....	163
第一節、傳統詞體本色論的檢討.....	164
第二節、反思與展望.....	168
壹、研究反思.....	168
貳、未來展望.....	169
參考書目.....	171

第一章、緒論

第一節、研究動機

「婉約」一詞用於詞學中，最早出於南宋許顥《彥周詩話》，¹但真正有意識地從批評範疇上對詞體進行界定的，仍屬明代的張綖，其言曰：

詞體大略有二：一體婉約，一體豪放。婉約者欲其詞情蘊藉，豪放者欲其氣象恢弘。蓋亦存乎其人，如秦少游之作多是婉約，蘇子瞻之作多是豪放。大抵詞體以婉約為正，故東坡稱少游為今之詞手；後山評東坡詞『雖極天下之工，要非本色』。今所錄為式者，必是婉約，庶得詞體，又有惟取音節中調、不暇擇其詞之工者，覽者詳之。²

張綖此語有幾點值得注意，首先是他將婉約與豪放對舉，並指出此二者為詞體的主要風格；再者，二者之間他選擇以婉約為正宗，並引用了陳師道之評語，將婉約與詞體本色相繫連。此話一出，影響深遠，如同時代的徐師曾也有類似說法：「至論其詞，則有婉約者，有豪放者。婉約者欲其詞情蘊藉，豪放者欲其氣象恢弘。蓋雖各因其質，而詞貴感人，要當以婉約為宗。」³乃至現代學者亦多承之，可說成為治詞者的普遍觀念。羅多弼認為：「觀念是思維和理解的工具。觀念一方面以知覺為條件，另一方面也制約著我們的知覺。沒有觀念，人們就不能獲得系統的關於他們自身和關於世界的知識，但觀念與『現實』之間依然存在著不可

¹其言曰：「近時僧洪覺範頗能詩，其〈題李愬畫像〉云：『淮陰北面師廣武，其氣豈止吞項羽。公得李祐不肯誅，便知元濟在掌股。』此詩當與黔安並驅也……。又善作小詞，情思婉約，似少游。」見《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務，1986年）第1478冊，集部四一七詩文評類，頁911。

²【明】張綖：《詩餘圖譜·凡例》，見陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，1998年），頁275。

³【明】徐師曾：《文體明辨·詩餘》，陳懷玲校對：《文體序說三種》（臺北：大安出版社，1998年）頁128。

逾越的鴻溝，理性的覺醒就在於意識到觀念和現實之間的這種令人困惑的關係。」⁴確然，「詞以婉約為本色」這個觀念有助於我們對詞體的認識，是知覺的必要基礎，然而一個沿襲已久的觀念卻同時有讓人們「熟視無睹、習以為常」的危險，⁵故觀念與現實之間常存在著過於簡單的對應關係，「詞分婉約豪放」與「詞以婉約為本色」皆是如此。其中，兩個觀念相較之下又以後者影響層面更大，因為「本色」一詞實則包含了風格論、正變論與文體論三個範疇。怎麼說呢？以下我們便先從「本色」的字源義看起：

王偉勇先生對此曾有整理，據其說，本色一詞最初指「本來顏色」，為一普通組合性名詞，如《晉書》卷十二〈志第二天文〉中載：「凡五星有色，大小不同，各依其行前順時應節，……不失本色而應其四時者，吉。」又《文心雕龍》卷六〈通變〉第二十九云：「今才穎之士，刻意學文，多略漢篇，師範宋集，雖古今備閱，然近附而遠疏。夫青生於藍，絳先於菼，雖踰本色，不能復化。」均是。至唐宋時期，本色還成為社會組織、行業規製之術語，用來指本行、本業，或用指朝廷原定徵收之實物田賦；進而引申為各行業所著服飾之特色、行規。⁶先不論本色一詞何以如此演變，單就這個詞的涵義來看，我們仍能發現一些值得注意的地方：

一、《晉書·天文志》中，五星之色分別為青、黃、赤、白、黑，此為中國古代之「正色」，失則兇；而《文心雕龍·通變》中以青與絳喻「變」，但也說它們「雖踰本色，不能復化」，得出「故練青濯絳，必歸藍菼；矯訛翻淺，還宗經誥」的結論，仍是以本色為正，具有價值判斷的意味。

二、至本色被用於人事之專稱後，其代表的行業規製則多了些限定、規範之意，並多了「區別」的功能。如宋朝孟元老《東京夢華錄》卷五「民俗」條曰：「士農工商諸行百戶衣裝，各有本色，不敢越外。謂如香鋪裏香人，即頂帽披背；

⁴羅多弼：〈觀念的意義與功能辨析〉，張岱年等著、苑淑姬編：《中國觀念史》（鄭州：中州古籍出版社，2005年），頁16。

⁵金觀濤、劉青峰：「要理解革命意識形態後的思想形態，最可行的方法是考察那些組成思想體系的基本要素，即那些經歷了一次又一次意識形態建構和解構、仍然存在而且相對穩定的思想碎片……。我們發現，這些作為意識形態瓦解後的思想碎片不僅存在，而且其形態是相當穩定的，只是人們熟視無睹、習以為常罷了。它們就是當代中國人用於理解現代世界和社會的基本觀念。」兩位先生針對的研究對象是社會、政治層面的意識形態，不過在文學，或者說文體上同樣也有許多的觀念，也常是大家傳襲已久而習焉不察的。引文見金觀濤、劉青峰：《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》（香港：香港中文大學，2008年），頁2。

⁶王偉勇：〈述述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉，《詞學專題研究》（臺北：文史哲出版社，2003年），頁125。

質庫掌事，及著皂衫角帶不頂帽之類。街市行人，便認得是何色目。」⁷

三、五星之色和行業服飾皆為事物表現出來的形相，也因此，當本色一詞用於文學批評時，便以指涉作品形相為大宗。舉例而言，有指單一作家的，如陳廷焯《白雨齋詞話》曰：「風流婉雅，是竹嶼本色」、「璞函詞，穠艷是其本色。」⁸等；有指時代的，如葉燮《原詩》：「夫『俊逸』則非建安本色矣。」等。

也就是說，從「本色」的字源涵義裡，已包含了特徵、規範與價值判斷三種涵義，運用於文學批評中，便指向了文體本質的問題，龔鵬程先生曾謂：「當他們說某某為正體、詩當如何如何時，即顯示它們蘊含了『詩之所以為詩、詞之所以為詞』的認定。這才是本色說的真正用意：用以指明某一文體的本質。」⁹綜合而言，文體本色指的便是「一文體具規範、區別性的本質特徵。」

我們現在可以回到前面提到的觀念。如果說，「詞以婉約為本色」是大家普遍接受的話，便產生了三個問題：一、婉約的內涵是什麼？二、詞為何以婉約為本色？三、婉約足以代表詞的本色嗎？

第一個問題，劉揚忠先生曾從辭源學的角度得出「大約自魏晉之際始，『婉約』被移用於文學批評乃至文學描寫中，形容一種婉轉輕柔、含蓄蘊藉的風格」的結論，然而分析出婉約的某些限定特質後，便產生了涵蓋面大小問題，如劉揚忠先生接著說道：「婉約詞風雖有一定代表性和相當的涵蓋面，但它畢竟只是『陰柔』（或曰優美）這一大類詞中之一體，用以概括和帶指全部柔美詞風，就嫌不足。」¹⁰劉先生為了區分流派，故將風格分得更細，認為婉約從屬於陰柔一類之下，而將陰柔類的柳永等流派安上其他的風格名稱。此自是為細分流派而不得不注重「差異性」的結果，不過更多人是從文體角度觀看，而主張沿用舊說者，如孫立：「將詞風定為剛美與柔美，本質上與豪放、婉約也並無矛盾之外。前者不過是後者的具體表現形式，或曰主要的審美屬性。這純屬大概念與小概念的問題……。將豪放、婉約視作與剛、柔為對應的美學概念，既然已形成約定俗成的審美定勢，自然也有其理論的合理內核。」¹¹雖然注意到概念的大小差異，但言

⁷【宋】孟元老：《東京夢華錄》（臺北：古亭書屋，1975年）卷五，頁29。

⁸【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》卷四，唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年）第四冊，頁3860。

⁹龔鵬程：《中國文學史（下）》（臺北：里仁，2010年）頁110。

¹⁰劉揚忠：《唐宋詞流派史》（北京：中國社會科學出版社，2007年），頁9。

¹¹孫立：《詞的審美特性》（臺北：文津出版社，1995年）第十一章〈唐宋詞風格的實質分析〉，頁197-198。

下之意，乃是就文體角度而言，稱柔美或婉約似乎無太大差別。吳承學先生也說：「風格類型上對立統一的觀念，在互相比較、相映成趣之中尤能鮮明地體現出風格的特點，作為一個模式也容易為人所接受。比如關於宋詞，有豪放、婉約二派之分，儘管許多批評家懷疑這種分法的合理性，儘管詞史的實際情況非常複雜，遠非用豪放婉約就可以概括，但在一般讀者的心目中，這種分法顯豁、便捷、容易認同，這反映了讀者的接受心理。」¹²則是因其方便、流傳已久等原因忽略婉約的限定範圍。

此兩種角度其實牽涉到了第三個問題：「婉約足以代表詞的本色嗎？」照理而言，這個問題也是從文體角度出發而非流派，採孫、吳二先生之說自可解決。然而筆者認為，既然婉約有其意涵限定，不當籠統將婉約與陰柔、柔美等概念等同，而應該說，陰柔基調是婉約風格的基礎，二者之間確有從屬關係。不過這並不代表便應順從劉先生的腳步，相反的，本色主要代表的是文體主特徵，而文體論中「協和以為體，奇出而為用」¹³的說法乃是古人對文體發展中辯證性過程的認識，也就是說，本色從來不需也不可能涵蓋所有的作品特徵，它雖具有規範性與價值判斷的功能在，但創造作品的主導權仍是操之於作者本身；再者，當本色進入文體論的範疇時，它便不僅是風格如此簡單，此在第三節將有探討，是以作者創作時也許有些部分違背了本色，而有些部分仍是可包含在其範圍之中的。一般人通常受婉約／豪放二分的觀念影響，將婉約視為單一風格，劉先生亦然，故認為豪放與婉約的差異是顯而易見的，不須細論，而婉約與柳永詞的風格卻有辨別之要；但是就本色的角度而言，不只柳永詞，舉凡花間詞、馮晏詞、蘇辛詞、周姜詞等其實均要以婉約檢視，這並不是要將它們分得更細進而排除於婉約之外，而是要從中看出其內部變革、發展的脈絡，方得以了解它是如何達到本色的高度。是以當婉約被稱為「婉轉輕柔、含蓄蘊藉的風格」時它就只是個靜態的術語，而一旦放入本色史的視角，它就成了動態、建構而成的概念。對於現行婉約本色內涵研究的不足是動機之一，而它的動態發展是什麼樣子的？這便是具體要研究的內容。

第二個問題：「詞為何以婉約為本色？」最流行的說法不外乎歌妓的影響，

¹²吳承學：《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011年）第十三章〈風格類型與文學流派〉，頁207。

¹³【清】姚鼐：〈海愚詩抄序〉，楊家駱主編：《惜抱軒全集》（臺北：世界書局，1984年）文集卷四，頁35。

如李劍亮《唐宋詞與唐宋歌妓制度》便是以此為基礎，著力於歌妓與詞之關係的研究。¹⁴持此論者普遍認為因為詞須由女歌者演唱，是以創作之時也要配合女歌者的口吻，晚唐、宋初詞中一首首的代言體便是最好的證明。¹⁵而宋代之時，李廌〈品令〉曰：「唱歌須是，玉人檀口，皓齒冰膚。意傳心事，語嬌聲顫，字如貫珠。老翁雖是解歌，無奈雪鬢霜鬚。大家且道，是伊模樣，怎如念奴。」¹⁶王炎〈雙溪詩餘自序〉說詞的歌唱「非朱唇皓齒，無以發其要妙之聲。」¹⁷劉克莊〈翁應星樂府序〉：「長短句當使雪兒、囀春鶯輩可歌，方是本色。」¹⁸皆被引為證。俞文豹《吹劍錄》也曾記載一個故事：「東坡在玉堂，有幕士善謳，因問：『我詞比柳詞何如？』對曰：『柳郎中詞，只好十七八女孩兒執紅牙拍板，唱『楊柳岸，曉風殘月』；學士詞，須關西大漢執鐵板，唱『大江東去』。』東坡為之絕倒。」¹⁹歷來更被作為婉約、豪放差異的代表。不過這幾個說法大有可辨之處，試析於下：

一、李廌的戲謔陳述的是文人們聽詞時喜聽女聲的偏好，與詞之內容其實無關，其詞如今留下四闋，除了〈品令〉外，一闋名為〈菩薩蠻·雙松庵月下賞梅〉，可見所寫乃是自身之經驗而非代言；而〈虞美人令〉詞曰：「玉闌干外清江浦。渺渺天涯雨。好風如扇雨如簾。時見岸花汀草、漲痕添。青林枕上關山路。臥想乘鸞處。碧蕪千里信悠悠。惟有霎時涼夢、到南州。」²⁰也以清新為勝，並無女子的身影。唯〈清平樂〉就風格來看稍有婉約之感，但亦不見得是為歌妓而作；至於劉克莊詞就更多元了，且他在現今詞史中常被歸於豪放派之下，便知他的重點應是放在「可歌」的性質而非雪兒、囀春鶯輩歌妓，只是當時歌者多半為歌妓，且「今人獨重女音，不復問能否」，不復「古人善歌得名不擇男女」的情況罷了。²¹不過不管如何，詞的內容是以作者意志為主的，如蔡挺〈喜遷鶯〉（霜

¹⁴李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》（杭州：杭州大學出版社，1999年）。

¹⁵如夏承燾：「後來《花間》、《尊前》之作，專為應歌而設，歌詞者多妓女，故詞體十九是風情調笑。」見氏著：《四庫全書詞籍提要校議》，《唐宋詞論叢》（臺北：華正書局，1974年），頁244。

¹⁶【宋】李廌：〈品令〉，見唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：洪氏出版社，1981年）第二冊，頁637。

¹⁷【宋】王炎：〈雙溪詩餘自序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》（臺北：臺灣商務，1993年），頁170。

¹⁸【宋】劉克莊：〈翁應星樂府序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁252。

¹⁹【宋】俞文豹：《吹劍續錄》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》（南京：鳳凰出版社，2008年），頁1398。

²⁰【宋】李廌：〈虞美人令〉，唐圭璋編：《全宋詞》第二冊，頁637。

²¹【宋】王灼：《碧雞漫志》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁574。

天曉角) 達於禁中時, 宮女「爭相傳授」,²²其詞寫邊疆, 風格豪放, 但並不礙其可歌性質而成宮中流行歌曲; 另如蘇軾亦有應人要求而填詞者, 也並不因風格不婉約而失去其傳唱效果;²³更不用說辛棄疾亦多製豪詞令家中歌妓演唱者。²⁴如此般皆是歌妓被動接受文人的創作, 當為中國以文為主的社會背景所致。

是以重可歌的性質影響更多的與其說是婉約, 不如說是以「聽者」為主的趨向, 如陳師道《後山談叢》載:「文元賈公居守北都, 歐陽永叔使北還。公預戒官妓辦詞以勸酒, 妓唯唯。復使都廳召而喻之, 妓亦唯唯, 公怪嘆, 以為山野。既燕, 妓奉觴歌以為壽, 永叔把盞側聽, 每為引滿。公復怪之, 召問, 所歌皆其詞也。」²⁵若今天歐陽修寫的是豪放詞, 相信歌妓亦會演唱, 歌妓從來只是個中介者, 乃是居於作者與聽者之下的。那麼當作者欲決定詞的內容為何, 也是以詞之功用為主而非歌妓, 當詞以娛樂為用, 詞之風格與歌者如能搭配一致, 固然更能達到欣賞之美, 但所選內容主要仍以能達到娛樂效果者為要, 只是在唐宋時期, 此娛樂文化的傳統乃是以愛情題材為大宗, 故詞風自然也趨向婉約; 然而若詞不婉約, 而以別種內容達到娛樂效果亦不妨, 如蘇軾〈哨遍〉隱括陶淵明〈歸去來詞〉便是。²⁶當詞非以娛樂為用, 那麼可能性就更多了, 如宋人的唱和詞, 作者創作之時多以唱和對象之風格為風格, 與歌者毫無關係。

若說唱和詞是「以詩為詞」的表現,²⁷那麼我們直接來看代言體詞與歌妓詞

²²【宋】王明清：《揮塵餘話》卷之一：「熙寧中，蔡敏肅挺以樞密直學士帥平涼，初冬置酒郡齋，偶成〈喜遷鶯〉一闕……中使得其本以歸，達於禁中，宮女輩但見「太平也」三字，爭相傳授。歌聲遍掖庭，遂徹於宸聽，詰其從來，乃之敏肅所製。裕陵即索紙批出云：『玉關人老，朕甚念之，樞管有關，留以待汝。』以賜敏肅。」見唐圭璋編：《宋詞紀事》（北京：中華書局，2008年），頁 40-41。

²³【宋】陳元靚：《歲時廣記》卷十八引《古今詞話》：「東坡自禁城出守東武，適值霖潦經月，黃河決流，漂溺鉅野，及於彭城……水既退，坡具利害屢請於朝，築長堤十餘里以拒水勢，復建黃樓以厭之。堤成，水循故道，分流域中。上巳日，命從事樂成之。有一妓前曰：『自古上巳舊詞多矣，未有樂新堤而奏雅曲者，願得一闕歌公之前。』坡寫〈滿江紅〉曰……俾妓歌之，坐席歡甚。」見唐圭璋編：《宋詞紀事》，頁 59-60。

²⁴【宋】岳珂：《程史》卷三載其「每燕必命侍妓歌其所作，特好歌〈賀新郎〉一詞，自誦其警句曰：『我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。』又曰：『不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳。』每至此，輒拊髀自笑，顧問坐客何如，皆歎譽如出一口。」鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1151。

²⁵【宋】陳師道《後山談叢》卷三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 212。

²⁶此詞序曰：「陶淵明賦歸去來，有其詞而無其聲。余既治東坡，築雪堂於上。人俱笑其陋，獨鄱陽董毅夫（鉞）過而悅之，有卜鄰之意。乃取歸去來詞，稍加櫟括，使就聲律，以遺毅夫。使家童歌之，時相從於東坡，釋耒而和之，扣牛角而為之節，不亦樂乎？」見朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》（北京：中國書店，2001年），頁 685。

²⁷童向飛便持此觀點。見〈宋代唱和詞與詞的詩化〉一文，鄧喬斌編：《第五屆宋代文學國際研討會論文集》（廣州：暨南大學出版社，2009年），頁 399-408。

吧！前者如張先：「秋染清溪天外水，風棹采菱還。波上逢郎密意傳，語近隔叢蓮。相看忘卻歸來路，遮日小荷圓。菱蔓雖多不上船，心眼在郎邊。」²⁸後者如柳永：「英英妙舞腰肢軟。章臺柳、昭陽燕。錦衣冠蓋，綺堂筵會，是處千金爭選。顧香砌、絲管初調，倚輕風、佩環微顫。乍入霓裳促徧。逞盈盈、漸催檀板。慢垂霞袖，急趨蓮步，進退奇容千變。算何止、傾國傾城，暫回眸、萬人斷腸。」²⁹張先詞中的女主人公與花間詞中的女主人公類似，實際上是一個類型化的女子，可以是歌妓，也可以是閨中婦女，不管如何，這闋詞的確是因代言而形成了陰性的風格。然而作者創作之時究竟是爲了要讓歌妓演唱而使用此種代言方式，還是爲了要讓聽者達到娛樂效果，而借歌妓之口活化其構造的故事呢？兩者動機是有別的。再看柳永詞，寫的是一名歌妓演唱的場景，也的確因詞中歌妓的容貌、舉止而造成陰性的風格，那麼，這又是爲了讓歌妓演唱而描寫的嗎？還是寫來滿足聽者的感官享受呢？是以歌妓的確有助於陰性基調的形成，然而卻非主要原因，我們應該探究的是唐宋時期娛樂觀念的內涵，而又以讓詞風定於一尊的中、晚唐時期更爲重要。更何況，陰性基調只是婉約的基礎，尚不及文體本色的高度。

二、王炎提到「要妙之聲」，便是在歌妓的角度之外，還加上了音樂的屬性，後人也多有從此論婉約本色形成者，如劉少雄先生認爲詞的情韻介於「詩」、「樂」之間，樂的部分表現在「容易陷溺於迴盪往復的節奏，而其所抒發的哀傷嘆逝之情，往往能深化詞的婉曲特性，使之轉爲幽微密麗，語意纏綿。」³⁰便認爲樂的婉轉屬性加深了詞的婉曲特性。然而因詞樂失傳，除了許多文獻喜用「婉轉」一類語詞形容樂性外便無其他證據，這樣的結論很大部分是在分析詞的文字以後所得來的推想，如龔鵬程先生說道：「詞的本色、正宗，向來有兩個要求，一是合乎聲律……。二是詞的興起，係由唐末新俗樂之盛行，所以在本質上屬於一種通俗流行歌曲，必須綢繆宛轉、綺羅香澤，以便傳唱於旗亭妓館。」³¹通俗流行歌曲的題材多是綺羅香澤，可得而見之，然而就必定是綢繆宛轉的嗎？便很難說了。我們今天見詞的題材婉約、筆法婉約、又是歌女所唱，便認爲音樂調性亦是婉約，

²⁸ 【宋】張先：〈武陵春〉，唐圭璋編：《全宋詞》第一冊，頁 64。

²⁹ 【宋】柳永：〈柳腰輕〉，唐圭璋編：《全宋詞》第一冊，頁 15-16。

³⁰ 劉少雄：《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁，2010 年），頁 76。

³¹ 龔鵬程：〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉，《中國抒情傳統的再發現（上）》（臺北：臺大出版中心，2009 年），頁 201。

如此方辭情相合，實難脫以後設想法來詮釋歷史之嫌。

事實上，在王炎的詞集自序裡，他說「長短句尤為清脆，如幺弦孤韻，使人屬耳不厭」，但也說其「終身家無絲竹，室無姬侍，長短句之腔調，素所不解」，可知其對詞樂當屬外行，故其評論方式以訓義法曰：「長短句命名曰曲，取其曲盡人情，惟婉轉嫵媚為善。」然而此種詮釋方式實是令人難以信服：首先，訓義法易招附會，如張惠言謂「意內而言外謂之詞」³²來闡述詞當有寄託，此是用「言詞」之「詞」的本義，但事實上詞作為後代新興文體早已產生其獨立定義；而王炎以「曲」解之，「曲」之本義卻為「象器物受物之形也」的象形字，此處用「委曲、宛曲」之義乃為引申。³³或用本義、或用引申，端賴批評家隨心選擇，標準何在？再來，豪放詞便無法盡人情嗎？豪放詞便無法宛轉嗎？舉例而言，被視為豪放詞大將的辛棄疾，其在〈摸魚兒〉（更能消幾番風雨）一闕中由惜春始，接至怨春，下片連用三典，將對時光的流逝與對自身的境遇相連，歸結於一片抑鬱難解之愁，³⁴如此層層疊疊，能說不盡情、不宛轉嗎？相信答案是不言自明的。第三回到上面提過的問題，詞樂調性定是全部都屬婉約一脈的嗎？恐怕亦很難說，此皆有待進一步討論。也就是說，要從詞樂調性婉約得出詞風也易趨向婉約，這個說法實有待商榷。是以「詞為何以婉約為本色」這個問題當尚有可探究之處，此為動機之二。

另外，《吹劍錄》中所載故事，清人馮金伯評論曰：「蘇東坡『大江東去』，有銅將軍鐵綽板之譏；柳七『曉風殘月』，謂可令十七八女郎按紅牙檀板歌之。此袁絢語也，後人遂奉為美談。然僕謂東坡詞自有橫槊氣概，固是英雄本色；柳纖艷處，亦麗以淫耳。」³⁵觀其使用「譏」這個字，可知當時婉約為本色、正宗的觀念已根深蒂固，故他要為蘇軾辯護。事實上，從《吹劍錄》的原文中全然看不出對蘇軾的貶義，甚至「東坡為之絕倒」，可知蘇軾亦認同幕士的說法，並且不以為恥。然而當婉約本色的觀念建立，後人重看這個故事時，便會帶著先行的概念詮釋，一來，將「十七八女郎按紅牙檀板歌之」與婉約連結；二來，將這個

³²【清】張惠言：〈詞選序〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1617。

³³【漢】許慎著、【清】段玉裁注：《說文解字注》（臺北：頂淵文化，2003 年）十二篇下「曲部」，頁 637。

³⁴【宋】辛棄疾：〈摸魚兒〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》（北京：中國書店，2006 年），頁 151。

³⁵【清】馮金伯：《詞苑萃編》卷二一〈辯證二〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第三冊，頁 2190。

故事與婉約／豪放之爭連結；三來，將幕士語視為對蘇軾的譏評，如此便坐實了歌妓與詞之風格的關係，也將「詞以婉約為本色」、「詞分婉約豪放」這兩個觀念的產生時間拉至北宋，加上蘇軾在當時被評為「以詩為詞」，是以詩／詞辨體之爭又與豪放／婉約之爭有了聯想的空間，如此種種，皆有可能造成各種的誤解。

正如前述，當婉約上升至本色的高度，便與風格在不同層次，故婉約／豪放之爭只能是詞體內部的風格之爭，而不會是詞與外部文體的指涉。那麼，蘇軾開創的變革之所以引起本色的思索，其內涵究竟在哪些方面？過去對此有許多討論，大抵皆歸於聲律、風格與「言志」態度的加入，然而仍有許多問題未能釐清：一、為何是蘇軾開始詞體的變革？二、蘇軾詞雖跳脫了婉約的主流，然而亦不乏許多依循婉約主流的好詞，而其詩、詞之間的差異又是明顯可見的，這些該如何解釋？是否有除了「以詩為詞」外更圓融的說法？三、詩化的趨勢自詞被納入文人階級時便無所不在，何以有些詩化的詞人仍被視為本色派，而蘇軾卻被視為變體呢？此外，不可否認蘇軾的開拓讓人們開始進行詞體本色的思索，但是「詞以婉約為本色」的觀念是在當時便建立的嗎？尋求這種問題的解決方法，乃為動機之三。

第二節、文獻回顧

本文既以「本色」一詞為討論的核心範疇，文獻回顧便也由此展開。而歷來關於本色的研究又可分為狹義與廣義兩部分：

壹、本色的狹義研究

本色的狹義研究，乃專門提出「本色」一詞作為研究對象，其中又可分為兩個層次，第一，單純研究「本色」本身，如曾永義先生〈當行本色〉³⁶及龔鵬程

³⁶曾永義：〈當行本色〉，《清風·明月·春陽》（臺北：光復出版社，1989年），頁153-157。

先生《詩史、本色與妙悟》一書，又以龔書為代表。書中專門提出三個關鍵詞，並對每個關鍵詞進行觀念史的研究方式，在〈論本色〉一章中，首先從名詞溯源的角度，研究出本色一詞由社會上的術語轉變成文學批評之術語的過程，其原因，乃是「在一個劇變的時代裡，文學批評必然會深刻而焦慮地想找出一個歷史之常與變的判準和解釋，用以貞定目前的現況、規範未來的發展。文體論的強調及『當行』、『本色』諸術語的建立，就是為了應付這一需要。——在當時人對文體的釐定與其規範已經有強烈的感受，但概念思辨仍模糊不清，以致『求名若渴』的時候，適時地創造了這些語詞，作為思想的焦點，以有意識地展開工作。」³⁷而龔先生認為，宋朝在文學發展的歷史中，便是一個劇變的時代，其劇變在於文體定位的混亂，各種越體情況不斷發生，是以「作為一種規範性的要求」的本色便應運而生。此術語的建立，一方面有助於人們釐清概念，另一方面也促使人理性地反省、思索，使文體論更加完備，將「先體制而後工拙」³⁸提升為一創作的原則。

一旦確立了本色代表的是文學的傳統與成規，是一公眾的語言社會標準，於是便產生了「正變」、「家數」的觀念，而帶進了價值評判。龔先生並認為，嚴羽「唯悟乃為當行，乃為本色」的說法，便是要提出「向上一路」，樹立一高標準的創作法門，並同時處理宋詩強調用意的另一難題，讓知性與感性能有一番超越辯證的綜合。

接著發展到明代，本色說在詩、詞、曲都各有發展，詩者，如胡應麟、胡震亨提倡「文章自有體裁」、「諸體各具本色」，「根據這一說法，既可以強調『法』、提倡模擬，也可以主張人人各具本色、不尚模擬。」³⁹讓本色論在明人的運用中，不論七子或反七子均可找到出路；詞則以婉約、豪放的爭執為主；至於曲尤為大宗，「在當時，論戲曲者，無不言本色」⁴⁰，可見其盛。而以上三種文體的本色論發展又與南北宗的觀念相關，究其背後原因，大抵與宋時相同，乃在為文體尋一地位，並試圖讓各種對立有一超越辯證的綜合。

綜合而言，龔先生以觀念史之方式研究「本色」這一術語，正是為「釐清不

³⁷龔鵬程：《詩史、本色與妙悟》（臺北：臺灣學生，1993年），頁103-104。

³⁸【宋】黃庭堅：〈書王元之竹樓記後〉引王安石語。見劉琳等校點：《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001年）第二冊，頁660。

³⁹龔鵬程：《詩史、本色與妙悟》，頁127。

⁴⁰龔鵬程：《詩史、本色與妙悟》，頁93。

少宋元明清文學批評的理論內涵和發展脈絡」⁴¹，文中所提到的文體論、風格論、正變論之討論多為點到為止，且以詩為主，可說是在宏觀視角下對本色展開的多面向研究，為本色論之探討扮演了重要的奠基角色。

龔先生對本色論的發展其實提到了一個重點：「讓各種對立有一超越辯證的綜合」，不過對於詞體本色，他也接受了傳統的觀念，而將「對立」限定在婉約與豪放之間。事實上，詞體本色的對立面並不僅是風格問題，而可能有背後更深層的思考角度存在，是以本文第三章擬對此進行探討。

蕭名嫻〈明代「本色論」的詮釋問題及其反思〉⁴²一文則縮小了範圍，單以明代本色論的研究為討論核心。其以明代文學「本色論」在詞論與詩文批評為主線，探討其於個別文體、各自語境中所蘊含的不同層位的考慮與發展，分別是從何種角度對文學作品做出批評，再從共時與歷時的角度切入，探討這些批評方式之間的關係為何，並希望能從這些問題的釐析當中，重探「本色論」在文學批評史上的意義。⁴³

蕭文將本色論在文學批評範疇內的用法分成本質論、本源論及個人特色三個面向：本質論以本色表述自身「文體期待」之「價值肯定」，他認為，在各家個別文體的論述中，對於「本色」的貞定主要展現在三方面：首先是文體本身的特質、功能、規範、限制等。其次指作品中作者或角色人物的情性、人格涵養之展現。最後則論及作品對「意象」、「隱喻」的使用，以及「整體意境」的經營上面；本源論則將本色之典範回歸至文體發生之初或成熟之際，而各家論個別文體的本源時，可能又各有不同關注焦點，分別展現在文體規範、情志或意象三方面的要求；至於個人特色，乃是以本色指個人各自的特色，蕭氏認為此是明代本色論最重要的進展，在詞方面以孟稱舜為例，⁴⁴推測可能是受到明代曲論關注戲劇腳色如何傳神的影響，並引羅忼烈先生「本色一語，各如其分之謂耳。書生作文雅語，

⁴¹龔鵬程：《詩史、本色與妙悟》，頁 136。

⁴²蕭名嫻：〈明代「本色論」的詮釋問題及其反思〉，《問學集》第 17 期（2010 年 5 月），頁 191-208。

⁴³蕭名嫻：〈明代「本色論」的詮釋問題及其反思〉，頁 193。

⁴⁴孟稱舜〈古今詞統序〉：「蓋詞與詩、曲，體格雖異，而皆本於作者之情。古來才人豪客，淑姝名媛，悲者喜者，恐者慕者，懷者想者，寄興不一。或言之而低徊焉，宛戀焉；或言之而纏綿焉，悽愴焉；又言之而嘲笑焉，憤張焉，淋漓痛快焉。作者極情盡態，而聽者動心聳耳。如是者皆為當行，皆為本色，寧必姝姝媛媛學兒女語而後為詞哉！故幽思曲想，張柳之詞工矣，然其俗而膩也，古者妖童冶婦之所遺也。傷時吊古，蘇、辛之詞工矣，然其失則莽而俚也，古者征夫放士之所託也。兩家各有其美，亦各有其病，然達其情而不以詞掩，則皆填詞之所宗，不可以優劣言也。」見蕭名嫻：〈明代「本色論」的詮釋問題及其反思〉，頁 198。

屠沽作鄙俗語，才女閨秀作溫柔婉約語，村嫗淫娃作絮聒冶蕩語。」⁴⁵的闡述作為註腳；詩文方面則提出唐順之與胡應麟的主張。

蕭文以明代本色論對宋代的繼承與發展為主，更為聚焦，然少了龔先生的觸類旁通及對各重要議題的探討，而其所作的三個分類中，前二者可看出不少概念重疊及混亂之處，尚有許多可進一步討論。不過他所謂的「本質論」其實可納入文體論的範疇中，而「本源論」則為一追源溯流的研究方法，與本文研究有部分相合之處，也觸及了本色論的議題更深層的層面，而非限定在風格範疇，可惜時間限定在明代，也非以詞體研究為主，是以像孟稱舜以作者個性為本色的說法，其實早在宋代詞學討論中已啓端倪。

本色論狹義研究的第二層次，則是鎖定各作家或文體，台港方面如陳國球〈本色的探求與應用——胡應麟的詩體論〉⁴⁶、蔡孟珍〈曲論中的「當行本色」說〉⁴⁷、王偉勇〈試述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉⁴⁸、劉廷乾〈元雜劇本色當行辨〉⁴⁹、李鴻玟〈就審美觀感論詞文體之「本色」〉⁵⁰、張雅函〈何良俊《曲論》中本色論的主要核心〉⁵¹、侯淑娟《明代戲曲本色論》⁵²等。正如前面龔先生的研究結果所示，此處很明顯地可以看出，就文體而言，雜劇戲曲為本色論的研究大宗；就時代而言，自然也以明代最為興盛。另外，除了侯淑娟先生的文章為碩士論文之外，其他皆為單篇論文或期刊論文，尤其論及詞的只有兩篇，可見詞體本色論的專門研究之缺乏。以下便再從兩篇論詞本色的文章中，簡單介紹王偉勇先生的文章以為代表：

王文是由《詞話叢編》書中找出提及「本色」、「當行」或相似術語者，將其歸納分析，得出辨體製、立規矩、論風格與正變、評詞家與作品四大類。其中，辨體製不外詩、詞、曲之分；立規矩則為形式、音律、技巧等部分；論風格與正變主要為婉約、豪放之爭；評詞家與作品則較瑣碎，有針對個別詞人者、詞家合

⁴⁵羅忼烈：《元曲三百首箋·敘論》（臺北：天工書局，1988年），頁5。

⁴⁶陳國球：〈本色的探求與應用——胡應麟的詩體論〉，《香港地區中國文學批評研究》（臺北：學生書局，1991年），頁391-459。

⁴⁷蔡孟珍：〈曲論中的「當行本色」說〉，蔡孟珍編著：《曲學探蹟》（臺北：學生書局，2003年），頁195-260。

⁴⁸王偉勇：〈試述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉，頁125-180。

⁴⁹劉廷乾：〈元雜劇本色當行辨〉，《文學遺產》第4期（2002年），頁86-97。

⁵⁰李鴻玟：〈就審美觀感論詞文體之「本色」〉，《第二十六屆中區中文所研究生論文發表會論文集》（彰化：國立彰化師範大學國文系研究所，2004年），頁76-89。

⁵¹張雅函：〈何良俊《曲論》中本色論的主要核心〉，《文學前瞻》第9期（2009年7月），頁37-48。

⁵²侯淑娟：《明代戲曲本色論》（臺北：東吳大學中國語文學系碩士論文，1993年）。

論者及針對特定作品等。其文將詞壇中與本色相關的許多材料做了一番整理，對後來研究詞體本色論的人不啻開了一方便法門，然而，此文也因重在觀察詞壇運用本色的內涵及進行分類，故並未開展出太多新的論點，同時，以主題分類也較無法顧及各材料中本色被提出的背景語境，是為一憾。

大陸方面，對於詞學本色論的討論顯然熱烈許多，尤以近十年來的討論愈趨精細，茲舉其要於下：

李燕《唐宋時期的詞學本色論》⁵³認為「本色論」是一個中性的詞學名詞，在不同的歷史時期有著其不同的所指及內涵。全文共分三階段，首先由歐陽炯的《花間集序》引出，論述了晚唐五代時期「詞為艷科」的本色論。第二階段論述了北宋時期蘇軾、蘇門學士、李之儀、李清照等詞論大家關於本色論所持的不同看法，並得出結論：北宋時期本色論的主流是對詞體的推尊並開始出現雅化先聲。第三階段論述了南宋前期「詞主情性」的本色論，持這一論點的詞論家有王灼、胡寅等；南宋中期的「尚美」與「宗雅」的本色論，持這一論點的詞論家主要是胡仔；以及南宋後期的「雅化」理論，持這一論點的詞論家有沈義父、張炎。

此篇論文採本色史的研究方式，以唐宋時期的重要詞學主張為點，串聯出由艷科逐漸雅化的本色過程，然而其所選材料較為單薄，主要關注詞學批評部分，而未注意到創作的變化；建構出之脈絡也因而略嫌簡單，忽略了本色論中與文體論、正變論、風格論等複雜因子糾結的一面。

劉懷堂〈元祐詞人的本色論〉⁵⁴認為宋初詞壇婉約稱尊，但到了元祐時期婉約詞的地位開始鬆動，出現了關於詞的本色的爭議。而爭議的焦點集中在三個方面：一是協律與出律；一是婉約與豪放；一是言情與言志。最後做了結論：元祐詞人關於詞的本色的爭議並不是為了徹底顛覆婉約詞的地位，而是通過自己的努力賦予詞以新的內涵，形成了兼融並蓄的本色觀。

此文論元祐時期人們對本色產生爭議的三個方面，第一為形式，第二為風格，第三為本質，簡單來說便是「以詩為詞」帶來的諸問題，其結論與龔鵬程先生所謂「為文體尋一定位，並試圖讓各種對立有一超越辯證的綜合。」有不謀而合之處，可聊備一參。不過其時間限定在北宋中期，未能關注到本色史的發展脈絡，

⁵³李燕：《唐宋時期的詞學本色論》（新疆：新疆大學文藝學碩士論文，2005年）。

⁵⁴劉懷堂：〈元祐詞人的本色論〉，《安慶師範學院學報·社會科學版》第27卷第1期（2008年1月），頁106-110。

因此評論、比較也較為單調；此外，此時期雖開展了本色的思索，但婉約／豪放未必已形成對立；而言情／言志方面，光是「情」與「志」的界定便頗為複雜，此短文也只是籠統而說，未能進一步就此議題深究。

楊雨〈婉約之「約」與詞體本色〉⁵⁵採用語源學的研究方式，分別分析「婉」與「約」，並舉出婉約並提至少有三種涵義；接著他採用了胡適先生「歌者的詞」、「詩人的詞」、「詞匠的詞」的三階段分法，表示此三階段的婉約本色分別代表了「婉轉綽約美」、「隱約蘊藉美」及「雅化的重要標誌」，並認為詞之尊體的終極理想是既堅持了詞體獨有之綽約美，又達到了詞學批評向隱約蘊藉、溫柔敦厚的詩學回歸。

楊文將婉與約分開闡釋，讓此複合詞語的意涵更加明晰，其注意到婉約在詞史上發展的意義演變，是為學術眼光與價值所在。不過全文皆站在婉約之角度且篇幅較短，對於一路下來的爭議、與本色的交涉關係以及創作上的實踐較少深論；再者，其採用了胡適先生的三階段分法來論，此一時間進程是否真反映其所說的特徵，尚有待商榷。

最後是王衛星〈古典詞論中的「本色」概念辨析〉⁵⁶，此文針對「詞體本色」此概念做了一明確的辨析，將它與「特徵」、「正變」與「當行」進行細微的區分，如文中提到本色乃是從屬於特徵，因為只有同時滿足最初、規範、最佳這三個條件的特徵才是本色；而本色也從屬於正變，因本色與「正」的內涵大體相同，而正變還包括「變」，外延大於本色。此外他還將正變分成橫向正變與縱向正變，前者探討詞體制內部源流情況，以詞體最初特徵為參照，合則為正，改則為變；後者探討詞體在各文體演變中源流情況，以詞的正源文體特徵為參照，一般我們所謂的詞體正變論均是指前者，而後者因有重教化的詩在前，故以小道興的詞可說甫定型即為「變」，產生了與橫向正變論相反的結果，也就是葉嘉瑩先生所說的詞學第一階段的困惑。⁵⁷至於當行，他認為與本色相比，同有「褒揚肯定」的

⁵⁵楊雨：〈婉約之「約」與詞體本色〉，《中山大學學報·社會科學版》2010年第5期，頁32-43。

⁵⁶王衛星：〈古典詞論中的「本色」概念辨析〉，《河南師範大學學報·哲學社會科學版》第38卷第5期（2011年9月），頁170-173。

⁵⁷葉嘉瑩：「我以為，中國的詞學乃是從困惑中發展下來的，至於其困惑之情況，則可以分幾個階段來加以說明：第一個階段是對於由《花間》詞發展下來的，以敘寫美女與愛情為主的艷歌小另的困惑。這種困惑的由來，主要乃是由於這些小詞中所敘寫的美女與愛情的內容，與中國傳統文學批評中所重視的「詩以言志」及「大以載道」之觀念，既全然牴牾不合，因而乃使得一些論詞的人，對詞之文學價值與意義，完全失去了評量的依據。」見氏著：〈對傳統詞學中之困惑的理論反思〉，《詞學新詮》（台北：桂冠出版社，2000年），頁189-190。

義項，而無「最初」的義項，也未必有「常規」的義項，故定義較為寬泛，可泛指詞體所宜特徵，亦即變體特徵也可視為當行。

結束了與其他術語的辨析後，第二部分則為本色內部的辨析，如「自然本色」、「個性本色」、「詞源本色」及「特定身份、時代、體裁、題材的本色」均是常與詞體本色混淆的幾種，舉例來說，沈謙云：「秦少游『一向沉吟久』……鏗盡浮詞，直抒本色，而淺人常以雕繪傲之。此等詞極難作。」⁵⁸為自然本色，指涉的是語言的自然；田同之云：「填詞亦各見其性情，性情豪放者，強作婉約語，畢竟豪氣未除。性情婉約者，強作豪放語，不覺婉態自露。故婉約自是本色，豪放亦未嘗非本色也。」⁵⁹為個性本色，指涉的是作家的性格；劉將孫云：「文章之初惟詩耳，詩之變為樂府……。詩詞與文同一機軸，果如世俗所云……。淫哇調笑，皆可譜為宮商，此論未洗，詩詞無本色。」⁶⁰為詞源本色，指涉的是詩、詞共同的源頭——古歌詩的本色；王應奎：「其題為弄花、嘲雪、頌酒、賡色，則綢繆婉變乃稱當行；其題為燕市、吳宮、晉邱、漢壘，則傲兀悲壯斯為本色。」⁶¹為特定題材的本色，指涉的自然該題材了。

王衛星此文分析概念相當細緻，然而也因他主要論點在於分析概念，是以未能扣回各詞論的時代背景與意義流變，如本色一詞，其認為須有「最初」、「規範」、「最佳」三個意涵，筆者大抵認同，像是「最初」的部分便是關照本色的「本」義，是以須採追源溯流之方式探究；然而我們卻不能被此「本」字所限，因本色用於詞體之中，便會跟隨詞體一同成長、建構，是以其雖可能保有「本」的意涵在，但此意涵必定也經過細部的改革、變動；再者，其區分本色為四類，亦是言之有理，但此四類本色也非全與詞體本色無關。事實上，在歷代關於詞體本色的爭論中，便常是此四類本色互相拉扯，是以我們須做的不是批評古人概念不清，而應在詞體本色史的脈絡之下觀察他們之間拉扯的關係，這些拉扯，皆會影響詞體本色的建構。

綜合而言，以上諸篇對於詞體本色概念的釐清頗有幫助，也可看出本色研究一路發展下來愈顯細膩之處。

⁵⁸【清】沈謙：《填詞雜說》，唐圭璋編：《詞話叢編》第一冊，頁 631。

⁵⁹【清】田同之：《西圃詞說》，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1455。

⁶⁰【元】劉將孫：〈胡以實詩詞序〉，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 2013。

⁶¹【清】王應奎：〈古照堂詞鈔序〉，見王衛星：〈古典詞論中的「本色」概念辨析〉，頁 173。

貳、本色的廣義研究

本色論的廣義研究，是指非以本色為特定的研究對象，然因其複雜的多義性及在詞學中的重要性，故在各類文體研究、主題研究或作家作品研究中時常看見其身影，不管是作為某一小節的標題，或者某篇論文中的關鍵字，或者根本不是用這個術語，但討論的確屬本色論之範疇的議題者均是。單就「詞」這個文體的研究來看，如孫立先生《詞的審美特性》一書中，在第一章「『近情』的藝術」下特立「『本色』之爭」，第二章論「詞的『媚』態」，是本色與詞之審美特性的牽涉；另外，「以詩為詞」的主題也可說是本色論中爭議最大的議題，幾乎是詞學討論中不可避免的重要材料，此是本色與辨體觀念的牽涉；至於在作家、作品的評判中援用本色一語的更是屢見不鮮，是以若說本色論在詞的研究中無所不在，倒也不是誇張之言。然而，如此的廣義研究卻也範圍太大，故本文撮其大要，以正變論、風格論、文體論三個與詞體本色論關係最大的議題為主，簡單回顧前人的相關研究。

正變論的議題，正如孫克強所說，其濫觴于兩宋，明代正式明確提出，到清代討論最為熱烈，⁶²因此近代有關研究也以明、清為主。所謂的正式提出，指的仍是張綆《詩餘圖譜·附識》中那段話，因此正變論乃是與風格論相伴而生，有關討論，也都是二者一同來談。不過在本色概念辨析愈趨精細的現況下，我們可引用王衛星〈古典詞論中的「本色」概念辨析〉中的說法，將正變論分成橫向與縱向兩方面，如此便能幫助我們更加理解千年來混淆不清的糾結，更容易觀察這詞學第一階段的困惑。

簡單來說，橫向正變論以本色為正，以非本色為變，也就是張綆的說法；至於縱向正變則是傳統詩經學的概念，與政教、倫理相結合。除此之外，其實還有起源的正變，如夏承燾先生反駁四庫提要的觀點。⁶³至於個人接受的情況，則有

⁶²孫克強：〈清代詞學正變論〉，《中山大學學報·社會科學版》2008年第6期，頁44。另胡建次〈中國古典詞學批評中的正變論〉一文對詞學中正變論的發展也有歷史性的介紹，見《南昌大學學報·人社版》第30卷第2期（1999年6月），頁81-85。

⁶³夏承燾先生在引用《四庫全書總目提要·東坡詞》中論「詞以清切婉麗為宗」、蘇軾為別格的論點之後說了：「詞之初體，出於民間，本與詩無別。文士之作，若劉禹錫、白居易之〈浪淘沙〉、〈楊柳枝〉、〈竹枝〉，以及張志和、顏真卿之〈漁父詞〉，亦近唐絕，非必以婉麗為主。至晚唐溫庭筠能逐絃吹之音，為側艷之詞，始一以梁陳宮體，桃葉、團扇之詞當之。若尋源溯流，詞之別格，實是溫而非蘇；提要之論，適得其反。」見夏承燾：〈四庫全書詞籍提要校議〉，《唐宋詞論

站在同意立場的（又以橫向正變為大宗）、有同意正變但不帶入價值評判的、有不同同意任何一種正變的，大致上，演變至今多數人較認可第二種做法，也達成了基本的共識，便是仍尊婉約為本色，但是不認為變體的豪放風格便是落入下乘，此可以葉嘉瑩先生的話為代表：

《花間》詞中同樣以敘寫美女與愛情為主之作品，既已有優劣高下之分，「詩化」之詞在「一洗綺羅香澤之態」之後的作品中，也同樣有優劣高下之分，是則就蘇詞在內容方面之開拓改革而言，雖可以有「變格」之說，但在優劣之評量方面，則所謂「本色」與「變格」之別，實在並不應代表優劣高下之分。⁶⁴

雖然正變論的發展至此有一較平允的說法，然而其改變只在價值評判上面，對於本色究竟為何以婉約為正？仍是未有解答。

至於風格論的發展，自張綆以來，民國初年胡適、胡雲翼大力提倡婉約、豪放二分法，一時蔚為流行；後來因辨體的意識抬頭，二胡重豪放輕婉約的觀念遭到推翻，變成重婉約輕豪放，詞以婉約為本色的觀念也重新確立，有關論文或為探討婉約本色形成之因，或為檢討婉約豪放之爭，為數頗多；到了第三階段，漸漸有人認為這樣的二分法太過絕對，開始產生許多反省及改進的聲音，此又以詹安泰及吳世昌為主將，前者認為「以豪放、婉約二派論唐宋詞，不過是論詩文的陽剛陰柔一套的翻版，任何文體都可通用，要真正說明唐宋詞的風格流派，二派說未免簡單化。」並主張按風格的差異將宋詞流派細分為八派。⁶⁵依此路線開展出的，如劉揚忠《唐宋詞流派史》、余傳棚《唐宋詞流派研究》⁶⁶等，站在流派的立場，將風格區分得更細，以避免傳統二分法的籠統。至於吳世昌先生曾在1983年發表〈有關蘇詞的若干問題〉及〈宋詞中的「豪放派」與「婉約派」〉⁶⁷兩

叢》，頁244。夏先生此論承劉熙載而來，《藝概·詞曲概》中曰：「太白〈憶秦娥〉聲情悲壯，晚唐、五代惟趨婉麗，至東坡始能復古；後世論者或轉以東坡為變調，不知晚唐、五代乃變調也。」見【清】劉熙載：《藝概》（臺北：漢京文化，1985年），頁108。因夏先生所論較詳，故此處引其說為代表。

⁶⁴葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響（下）〉，《詞學新詮》頁174。

⁶⁵詹安泰：〈宋詞風格流派略談〉，《宋詞散論》（廣東：人民出版社，1980年），頁52。

⁶⁶余傳棚：《唐宋詞流派研究》（武昌：武漢大學出版社，2004年）。

⁶⁷參見吳世昌：《吳世昌全集》第四卷《詞學論叢》（石家莊：河北教育出版社，2003年），頁84-93、115-131。

篇論文，堅決反對以豪、婉二派說論唐宋词史，並且提出新的結構論批評模式，包括「西窗剪燭型」及「人面桃花型」二種，以之論柳、周詞。依此路線開展出的，則如施議對先生對此詞體結構論的發揚光大，他所倡導的特殊結構方法，是「偏重於內形式，也即能夠充分體現作者個性的深層思維格式與方法。以這種格式與方法所構造的詞體，已不僅僅是一種純粹外在性的語言模式，即詞譜，而是具有包括能夠體現『整個的人』的一種『有意味的形式』，即獨創的詞體。」⁶⁸

此二路線，一個是在詞體的大範圍之下進行小範圍的細分，一個是開創另一種批評模式，嚴格說來與本色論的內涵已漸行漸遠，故學者欲討論本色論中的風格論成分，仍然不得不回到婉約與豪放老話題中，並且從中找一個「較好的」，而婉約便脫穎而出。

然而研究者畢竟對婉約的籠統感到不足，是以順著這樣的脈絡，興起許多以美學角度論詞者，所使用的不只是傳統婉約風格的概念，還加入對情感質素或其他文體特徵的深究，此可以王國維「境界」說詞為發端，葉嘉瑩先生承之，尋找詞體更深層的審美特質：

世之以「本色」與「變格」相爭議者，便因其未能認清所謂「本色」的婉約之詞，並非以其婉約方為佳作，而主要乃在於婉約詞中對女性之敘寫，往往可以形成一種雙重意蘊的美學特質，而其下者則一樣可以淪為淺率淫靡。至於所謂「變格」的豪放之詞，則其下者固可以淪為粗獷叫囂，而其佳者則同樣也可以包含一種深微幽隱之雙重意蘊的詞之特美。⁶⁹

「雙重意蘊的美學特質」，便是葉先生欲在婉約風格之外，進一步針對詞體特性開創的審美特質。葉先生這一路數引起許多迴響，以美學方法治詞之研究也漸多，如劉少雄先生強調「婉曲之美，是詞體的基本特質，在神不在貌」、「一般以為詞與樂合，理所當然；以詩為詞，略感不妥，其實，詞雖注入意理趣之質，只要情韻猶在，不失其低回婉轉之美，則仍屬詞體，那是毋庸置疑的。」⁷⁰便差近之。

然而這樣的觀點，是以「對詞作提出一更好的批評標準」為目的，並且以此

⁶⁸施議對：〈詞體結構論簡說〉，《宋詞正體》（澳門：澳門大學出版中心，1996年），頁80。

⁶⁹葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響（下）〉，頁174。

⁷⁰劉少雄：〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006年），頁16。

批評標準作為詞體的本質與詩區隔，他們的共通處在於不滿足婉約作為一單純的風格，企圖讓此表象深入到詞作的情感、精神面，並且試著囊括豪放詞中一些藝術價值高的詞作，反駁傳統正變論者依風格分高下的粗糙二分法。但儘管如此，他們受傳統本色論的觀念影響還是很明顯的，是以葉、劉二先生所論仍可說是立基在婉約本色的基礎上，他們做的工作乃在為詞找尋一新的批評標準，並無回過頭探究婉約本色的觀念何以開展、建構，其內涵又經過怎樣的變化。

文體論的發展，重點則多圍繞在「尊體辨體」與「以詩為詞」這兩個話題上，顏崑陽先生對此二議題都有關注，其中包括：〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉⁷¹與〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉⁷²等。顏先生擅於掌握文學史中複雜的概念，因而宋代文體越界的混亂現象也引起了他的興趣，其研究並非以詞體本色論為主軸，而是站在較宏觀的角度下觀察文體與文學史、社會文化等的關係；劉少雄先生則為治詞大家，有許多對於詞體的研究，如《會通與適變—東坡以詩為詞論題新詮》一書收集了探討蘇軾「以詩為詞」現象及爭議的多篇文章、《詞學文體的史觀新論》⁷³一書則可分兩部分，前半部探究詞人創作為何選擇詞這個文體，後半部整理了胡適與鄭騫先生的詞史觀。劉先生雖研究詞體，然而對詞體本色基本上站在婉約的立場而無多加深究。至於黃雅莉先生歷來關注的焦點大都與本色論相關，如正變、雅俗、婉豪等議題均有相關文章，集中收錄於《宋代詞學批評專題探究》⁷⁴一書，然多為綜合各家的說法，較少新意。而王秀珊《東坡「以詩為詞」之論述研究》⁷⁵則是其博士論文，書中所使用的研究方法包括援用顏崑陽先生提出的「箋釋性效能作者」之說，以作者其人主體情志之特質為主，釐訂出東坡詞評中與以詩為詞論題相關之有效詮釋的核心價值與意義範疇，另外，尚提出詩詞辯證的關係，作為縱貫東坡以詩為詞之歷代評論的論述主軸，希望在兩者彼此映照、相互限定之下，形成一較為有效的檢擇標準和層次意涵。簡單而言，是企圖在「個性本色」與「詞體本色」間尋得一超越辯證的綜合。

⁷¹顏崑陽：〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉，《中正大學中文學術年刊》2010年第1期，頁71-98。

⁷²顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第2期（2000年7月），頁33-68。

⁷³劉少雄：《詞學文體的史觀新論》（臺北：里仁書局，2010年）。

⁷⁴黃雅莉：《宋代詞學批評專題探究》（臺北：文津出版社，2008年）。

⁷⁵王秀珊：《東坡以詩為詞之論述研究》（花蓮：東華大學中國語文學系博士論文，2009年）。

可以說，本色論的內涵中以文體論的相關議題最為複雜，一來，由文體發展的角度來看，詩這個先源文體在詞體初生之時，便已是如影隨形的包袱，偏偏它又如此的強大，要從中另闢蹊徑本非易事；二來，由文學發展的角度來看，宋朝是個文體越界頗為盛行的時代，也讓詞學家們對如何安置破體的現象傷透了腦筋；第三與正變論相關，由於詞的「出身不正」，讓非本色論者可以理直氣壯地持著「指出向上一路」來反駁，致使尊體與辨體兩造產生許多難解的矛盾；第四則是個人與文體如何調和的普遍文學創作問題，這問題在詩中尚不大，因詩包容性強，風格多樣，且最初便以言志與緣情為號召，讓詩人們可以盡情抒發自己的心聲、創造自己的風格。然而詞的女性化特質在成為一抒情文學之後，卻是讓不願男子作閨音的作者無法「盡情」而得破體之嫌，對於此種創作趨勢，也同樣是一難解兼且不可抑的課題，更不用說還有音律的部分。凡此種種，皆是詞體文體論長久以來一直能保持在研究的熱點的原因所在，故也為本色論討論中的關鍵所在。

綜上所述可以發現，詞體本色論的狹義研究以大陸較多，然而多為篇章較短的論文，重在提挈概念；至於廣義研究中的正變論與風格論，前者少論宋代，後者轉入他途，對於唐宋時期詞體本色的建構尚有未完備之處。而台灣地區的詞體本色論則散見於各處，其中又以通論式的詞學研究及文體論研究最為相關，然學者們對於本色的態度與其他主題平行，雖時時提到，但往往不會特意拈出，究其原因有二：一是「詞以婉約為本色」已成多數人共識，因此也就容易把它當成背景知識看待而不多加細說；二是不論正變論、風格論還是文體論，均被作為獨立主題研究，故雖然這些主題與本色皆有牽扯，但反而少有人從本色的視角切入。

然而事實上，風格論與正變論均應納入文體論的範疇之下。姚愛斌先生認為現今學界對文體論研究有著「體裁與風格二分論」的研究範式存在，提出了「一體多用的文章整體存在論」，認為古人對「體」的概念是將文章視為一整體存在，這個整體存在又可分為三個層次：「由低到高（在歸納思維中）依次為個別文體、類文體（即不同形式分類所得的各類文體，如文類文體、作者文體、流派文體、時代文體）等，和本文體（即作為所有文章本體存在的文體），由高到低（在演繹思維中）則依次為本文體、類文體和個別文體。」⁷⁶並且以「體用」為文體的方法論，也就是說，體裁與風格乃是類文體中的「文類文體」與類文體中的各類

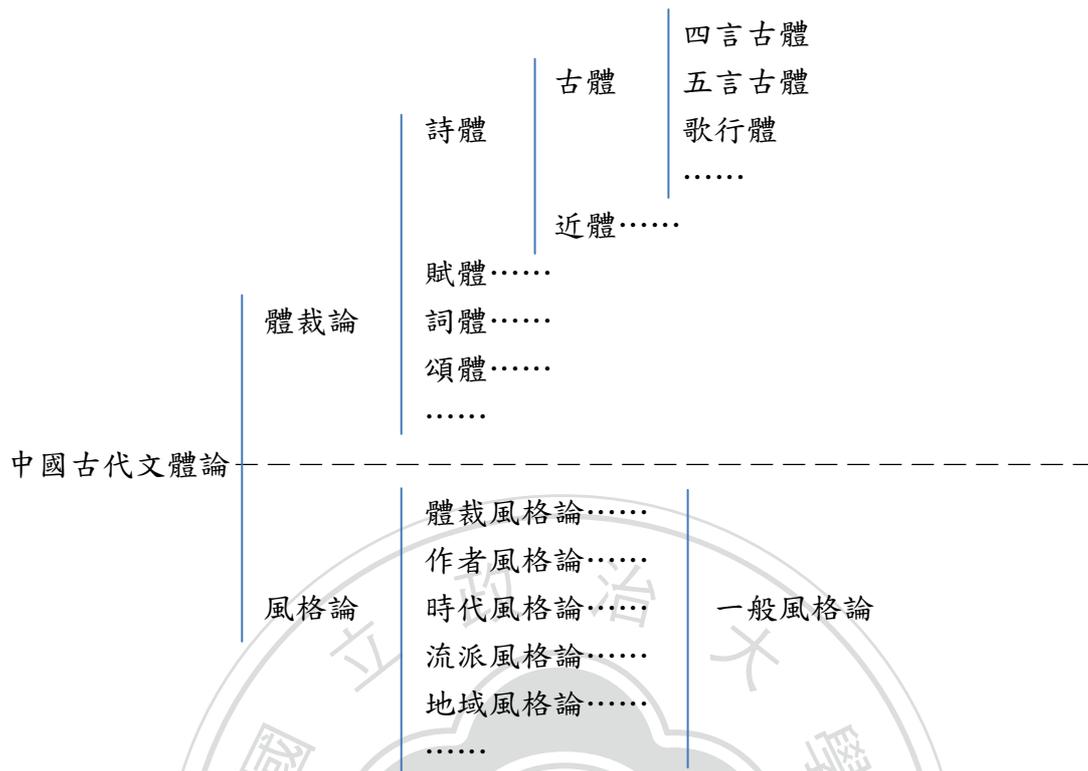
⁷⁶姚愛斌：《中國古代文體論思辨》（北京：北京大學出版社，2012年），頁107。

文體特徵，若以文類文體為「體」，那麼文類文體的風格便是「用」（表現），之間既有體用不二的關係，也有體一分殊的關係，故不管哪一個都不能代表整個文體，而論文類文體概念也不當將此二者分裂視之。

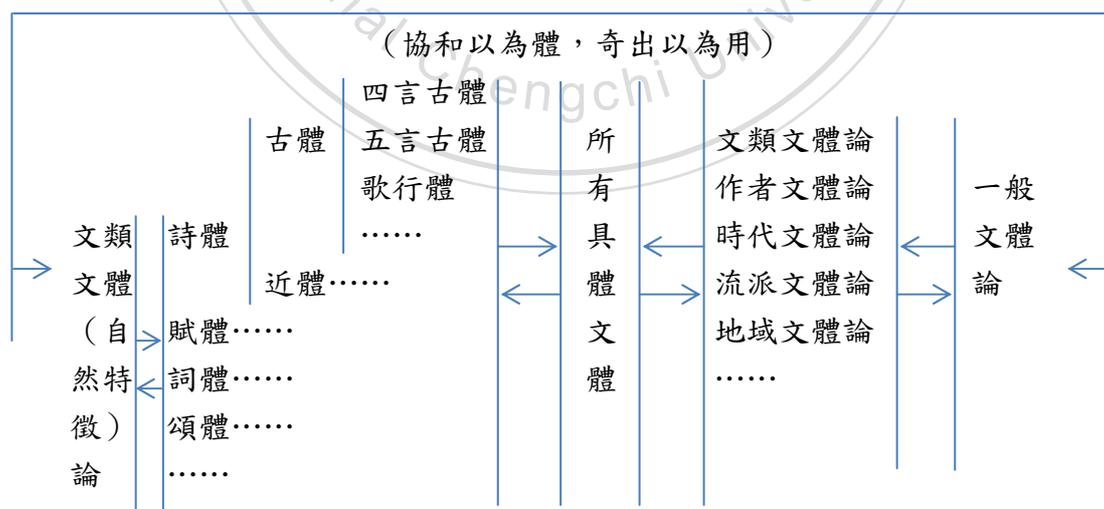
此說乍看之下與從前只是層次上的不同，其實已為文體論的研究進行理論上的翻轉，這樣的翻轉無疑更加融通，例如陳國球先生在〈本色論的探求與應用——胡應麟的詩體論〉一文中，雖然注意到中國古代文體論中的「體」非單指「風格」或「體裁」，而往往將「文體」以「身體」比擬，得出「我們如果將『體』字視作區分文學的一個量詞，而不賦予任何特定的意義或性質，則可以解釋以上引用資料以及其他文論大部份『體』字的用法」的結論，⁷⁷但最後還是認為文體分成 *genre* 與 *style*，而「這個分工，只是將傳統的『體』字所代表的觀念，細分為『文體』和『風格』等項目，看來並不會引起混淆。」⁷⁸然而此結論本身實易引起混淆。首先，文體以身體比擬，看的便是其「整體存在」，其有三個層次，每個層次皆是一個整體存在，不論是 *genre* 還是 *style* 或兩者結合皆不足以代表此整體存在，還有其他複雜的內涵；再者，便看第二層次中，除了文類文體外，包括作者文體、流派文體、時代文體等亦皆各自有各自的 *style*，我們或可引姚愛斌先生的文體論結構圖與傳統文體論結構圖比較：

⁷⁷陳國球：〈本色論的探求與應用——胡應麟的詩體論〉，《香港地區中國文學批評研究》（臺北：學生書局，1991年），頁393。

⁷⁸陳國球：〈本色論的探求與應用——胡應麟的詩體論〉，頁395。



「體裁—風格二分」闡釋範式中的中國古代文體論結構示意



「一體多用文章整體存在論」闡釋範式中的中國古代文體論結構示意⁷⁹

⁷⁹姚愛斌：《中國古代文體論思辨》，頁 114。

姚先生的文體論既能將易被排除於文體論研究外的作者文體、流派文體、時代文體等納入，同時因其以體用為基礎的方法論強調「協和以為體，奇出以為用」，是以「能夠更有效地解決傳統文學和文論研究中『內容』與『形式』二分的闡釋困境（明知其弊卻苦無良方）；從類『體』與具『體』、『常體』與『變數』等體用關係著眼和入手，能夠更本真地呈現文章寫作和文體發展如同生命從萌發到成型、由成熟到嬗變的生成規律。」⁸⁰不過此書主在探討文體論的理論基礎，少有牽涉到文類文體的具體、細部情況，故本文將以其為研究方法，進一步檢視詞體婉約本色的發展過程，期能開出不同於傳統的新方向。

第三節、研究方法與進路

正如上節所說，用於文學批評的本色術語，其背後關懷主要在於標示文體本質，是以本文可說是隸屬於「中國古代文體史研究」之下。姚愛斌先生認為：

「中國古代文體史研究」是指對中國古代各種類型的文體現象（包括各種文類文體、作者文體、流派文體、時代文體等）所進行的通史式研究或斷代式研究。這一研究以歷代具體文體為主要研究對象，旨在發現不同文類、不同作家、不同流派、不同時代文體的特徵，分析文體特徵形成的各種主客觀原因（包括文類原因、作者原因、流派原因、時代原因、環境原因、傳統原因等），揭示各種文體之間的內在聯繫，總結各種文體的發展規律等。⁸¹

本文便是以文體論為研究方法的橫軸，加上唐、宋兩代史的發展為縱軸，探討詞體「本色」這一文體主特徵形成的各種主客觀原因，期能找到詞與詩之間的內在聯繫及詞體的發展規律。為達成此目標，文體論的部分捨棄了傳統體裁—風格二

⁸⁰姚愛斌：《中國古代文體論思辨》，頁 117。

⁸¹姚愛斌：《中國古代文體論思辨》，頁 271。

分法的研究，而取姚愛斌先生的論點：將文體視為一涵括多重層次的整體存在、以體用的合離為觀察進路，此其一；史的開展則表現在幾個方面：一、追源溯流，二、各時期文壇上的文學觀念對詞體的影響，三、「詞以婉約為本色」的觀念史，其中，又以第三點為要，此其二。

壹、橫軸：文體論

文體論的研究中充斥著許多術語，姚愛斌先生曾經就字源學的角度整理界義之，中國方面如「體裁」、「體制」、「體貌」、「風格」等，西方如「Style」、「Genre」等，本文既以姚先生之研究為方法基礎，是以也使用了其對上述諸詞之定義，為免與其他學者之用語混淆，在此便引用其說略為介紹於下：

體裁、體制：指各種類型文體的規範性構成。

體要：指文體的要領、要義。

體貌：與內在精神相對、用於裝飾、點綴的外在形象。

風格：文體的標誌性內在品質。⁸²

Style：具有特徵性的語言表達方式。

Genre：文學作品的類型或種類。⁸³

也就是說，「風格」重視的是文體（作者、作品）內在的抽象品質，style 則更重視「語言表達方式」的特點，及以此特點構成的形相，是以姚先生在比較了中國古代文體論與西方 Stylistics 後，將 Style 譯為「語體」，以與傳統「風格」、「體貌」等詞區分。⁸⁴

界義之後，回頭來看從前學界的說法。正因傳統受西方思維影響深，故常將中國古代文體論亦分為 Genre 與 Style 兩方面分裂看待，並且將 Genre 譯為體裁，

⁸²以上四條見姚愛斌：《中國古代文體論思辨》第一章第三節「從文體構成論看文體範疇的內涵」，頁 55-74。

⁸³以上二條見姚愛斌：《中國古代文體論思辨》第三章第一節「西方的『文體學』(Stylistics) 與『文類學』(Theory of Genres)」，頁 119-137。

⁸⁴姚愛斌：《中國古代文體論思辨》，頁 143。

將 Style 譯為風格，前面陳國球先生的說法大略近似。學者們接著將 Style 視為文體成熟的表徵，最典型者便屬徐復觀先生所劃出的從「體制」、「體要」到「體貌」這樣一個文體層次結構，並且認為「體貌是文體一詞所含三方面意義中徹底代表藝術性的一面」，⁸⁵這樣的觀念表現在詞學上，如黃雅莉先生討論詞「別是一家」的議題時稱：

晚唐五代以前的詞，從嚴格意義上說，尚未自成一體。由於詞產生之初，除了合樂的因素之外，它的內容、風格與詩並沒有明顯的不同，詩詞之間也不存在明確的文體分工現象，詞尚處於詩的附庸地位……。晚唐溫庭筠的出現，成為詞史上第一位專力填詞的文人，其詞作陰柔的氣質及由之而來的婉約柔美的審美情趣，形成了獨特的溫軟柔靡的香豔詞風，使詞從形式到內容、風格都擺脫了詩的模式，具有自己獨特的風貌與性質，「詞別是一家」當導源於此。⁸⁶

黃先生以內容與風格視為詩詞有別之依據，認為「晚唐五代以前的詞，從嚴格意義上說，尚未自成一體」，便是以風格高於體裁的說法，實則風格雖是辨體時的重要判別標準，但它乃是一後設的形成，必待許多經驗的積累與調和方能產生，正如吳承學先生說：「文體風格是人們在長期的創作過程中所形成的相對穩定的獨特風貌，是一種逐漸積澱的帶有共性的審美傾向。」⁸⁷其與文體初期的發展實存在著一段空白。也就是說，在晚唐五代之前已有許多能被稱為「詞」的作品，這個名稱的產生，乃至於我們現在將其分類為詞，都代表著它已有不同於詩的特徵出現，已經能被視為獨立的文體。當「體」確立後，也許因時代之別、作家之

⁸⁵徐復觀：《〈文心雕龍〉的文體論》，《中國文學精神》（上海：上海書店出版社，2004年），頁129。要注意的是，徐復觀先生說到：「將『風格』譯 Style，這是對『風格』一詞的廣義用法。縱使我們承認此一廣義用法，也依然不能代替傳統的文體觀念。因為第一，『風格』一詞過於抽象，不易表示『文體』一詞中所含的藝術的形相性，而形相性才是此一觀念的基點。第二，『風格』一詞，是作為文體價值判斷的結果，常指的是文體中某種特殊的文體而言，因此，『文體』一詞可以包含風格，而風格不能包含文體。」其將 style 譯為藝術的形相性以與傳統「風格」一詞區別，不過今人習用之「風格」義所指大抵仍是 style，如下引黃雅莉先生之言便是。徐先生引文見頁126。

⁸⁶黃雅莉：〈「辨體」與「破體」兩種尊詞指向的交融——宋代詞體觀的建構〉，《彰化師大國文學誌》第12期（2006年6月），頁6。黃先生此處所用到的「風格」，就其文觀之，似包含了傳統「風格」與西方「語體」兩個概念，既有徐復觀先生所稱的抽象品質，又指涉了外在藝術形相，故本文仍以風格稱之。

⁸⁷吳承學：《中國古典文學風格學》第七章〈辨體與破體〉，頁99。

別、地域之別等等，便會產生不同的「用」，敦煌曲子詞有它的用、中唐文人詞有它的用、花間詞也有它的用，這些「用」不只表現在風格、語體，也表現在功能、題材、情感趨向等各個方面，就時間而言或許有成熟與否之別，然而就文體而言是同個層次的。換句話說，黃先生的論點是以後出的辨體觀念截斷了文體的歷史發展動程。回到文獻查看，辨體意識的產生乃在北宋時期，在此之前我們只能從詞體創作的發展狀況定出主流，若我們承認花間詞的內容與風格是詞體主流，那麼在這個階段要探討的問題便是：一、花間詞的內容、風格是怎麼產生的？二、何以詞體特徵之表現會以花間詞的內容、風格為主流？三、此主流在時間的推進之下如何維持穩定？更具體地說：此主流到了宋初，是否全然地傳承？或者曾經過細部變革？這些問題都是探討辨體問題的基礎，不能僅以而今定論式的說法輕易帶過。

此主流是一個經過歸納後的相對客觀現象，但並不表示它便足以成為文體本色，我們仍要回到當時情況來看。從創作角度而言，北宋中期的詞產生了怎樣的變革而引起人們對詞體本色的思辨？從批評角度而言，批評家們又是怎麼闡述辨體的內容？在這個階段，被視為破體標的人物的蘇軾自是關鍵，然而因文體為一整體的存在，故蘇軾的變革可能在許多方面皆與當時主流相對而危及了原本整體的穩定，這個「許多方面」是否有一較高的統攝？又因文體為一整體的存在，我們現在習慣將蘇軾破體的內涵指實為聲律、風格、語體，事實上在北宋時期，除了聲律這個較形而下的層面外，其他層面批評家們是無法具體說出的，也許指風格，也有可能還指更多；一直到南宋才漸漸確立以婉約作為最顯著的差異特徵。不過「婉約」要上升至文體論的「本色」層面，便要承擔文體的整體，故它的內涵並不只有風格如此簡單，在辨體的爭論中，它的對立重點也不是放在豪放或詩，而是人的道德價值與主體精神，這亦是蘇軾變革詞體的最高統攝。

如果我們回到「本色」的字源涵義來看，會發現除了第一節討論出的特徵、規範、價值判斷義外，本色還有本行、本業或者朝廷原定徵收之實物田賦這個意思，通常此義常被視為與文學批評無關而遭忽略，實際上它開顯了文體論中的更多可能。這一類「本色」指的是事物本身，此又可分為兩種，一種是「色」字意義被代換，會隨著主題而變，不限於原本「顏色」之義，重點轉而在「本」這個字。也就是說，在「職業」這個條件之下，本色代表的是本行、本業，在「實物

田賦」這個條件之下，本色代表的是米麥。⁸⁸是以當把詞看成一抒情文學體裁時，批評家著重的便不再是文體本身，而是去探究抒情文學之本質——真，而此更高層次的文學本質常是以作家為中介傳導的。如前曾學田同之《西園詞說》云：「填詞亦各見其性情，性情豪放者，強作婉約語，畢竟豪氣未除。性情婉約者，強作豪放噢，不覺婉態自露。故婉約自是本色，豪放亦未嘗非本色也。」便是把「本色」當成作者表達之真情。⁸⁹

也就是說，詞史上的辨體爭論看似為詩與詞這兩種文類文體之爭，在更深層意義上是文類文體與作者文體之爭，這又與縱向正變相關，因詞經歷過一段由「藝」到「文」的發展過程，不似其他文體從一開始便是人與作品一體，是以這是詞體的專屬問題，而如何調和二者便是婉約本色確立地位的條件，當為研究之重點，也是文體論中提高層次的觀視，是除了承襲陳師道「以詩為詞」的說法，為詩詞設立了各式各樣的分界並自限其中這個研究路徑外的另一種思索方向。

那麼有個問題，何以到了南宋，批評家們漸能認知到婉約為詞體最顯著的特徵呢？此自然是由於時間帶來的距離，讓批評家能作一集合性的歸納，並從整體之中選擇較佳的、具有區別性的部分特徵作為代表；另一方面，也是因南宋時期此部分特徵的範疇不斷外延，能夠包容、調和更多的內涵。而這種把握核心同時向外擴張的趨勢又以周邦彥與姜夔的創作最具代表性，雖然周邦彥為北宋人，然而他的詞最具影響力之時在於他大晟府樂正任上，此時為徽宗政和六年（1116年），已近南宋（1127），⁹⁰加上周詞之法非經較長時間的分析不能知其精隨，不似前此詞人以感發為主的作法，故其詞中婉約本色的深度必至南宋方能為人所識，便如同姜詞之深度亦要等到宋末張炎的標舉。經由二人的創作，讓婉約本色能夠成為一個新的整體的表徵，詞體的範疇也就此大致底定了。是以這個階段須解決的問題便在於周邦彥與姜夔的創作與傳統有何相合之處，又有何相異之處？以及婉約本色最後呈現的整體大致是什麼樣子？以上是從文體論角度得出的切入

⁸⁸【清】張廷玉等：《明史·食貨志》：「十七年，雲南以金、銀、貝、布、漆、丹砂、水銀代秋租。於是謂米麥為本色，而諸折納稅糧者，謂之折色。」見《景印文淵閣四庫全書》第298冊，史部五六正史類，頁235。

⁸⁹沈家庄先生則認為，租稅徵收物品的「本色」意代表的「是一種小農經濟的自然經濟型態，以物換物，保持了貨幣的天然屬性。這種自然與天然，質樸而通俗，就是『本色』。宋詞的可貴和可愛處，正在於它反映了人性的自然與天然。」其謂自然，著重點在語言的質樸通俗；而本文的解釋點則重在作家的本真。參見氏著：《宋詞的文化定位》（長沙：湖南人民出版社，2005年），頁328。另外像上節王衛星析出的「題材本色」，亦是將「色」字指向題材，重在題材之本。

⁹⁰王強：《周邦彥詞新釋輯評》（北京：中國書店，2006年）「前言」，頁2。

點。

貳、縱軸：本色史

在前述文體論的部分中，其實已有幾個問題碰觸到史的方面，事實上，此橫軸與縱軸的研究方法本是難以二分，如前述第一個階段，花間詞的內容與風格是如何產生？詞體又為何以其為主流而非民間詞或中唐文人詞？這些都需要用追源溯流的方法方能進行探究與比較。同時，當回到了歷史背景中，對於當時文壇觀念的影響便能有較宏觀的認識，此在第二階段蘇軾被稱為「以詩為詞」的分析中更顯重要，如此方能打破過去對詩、詞精密分科的研究法，採取更加融通的視角關注整個文壇思潮與詞之關係。尤其詞體發展自溫庭筠後既全面文人化，又是以「文」為創作基礎，那麼便不得不先認清以下兩個立場：

一、詩是中國韻文的母源，其發展至唐代時，不論情、理、事等內容層面，抑或題材、風格、語體的表現均已完備，後代韻文如詞、曲等如何發展都無法脫離其影響，並且只會愈趨詩化。然而這亦非代表詞、曲完全蹈襲詩之舊，一來根源於它們先天上的形式差別，二來正因辨體觀念的產生，故詞、曲的作者與批評家們開始在詩的夾縫中尋覓生存之道，他們不停思索詩與此一新文體間的辯證關係，而找出最大容忍度之下的代表性規範，就文類文體的辨體這一層來說，婉約本色便是能與盛唐詩典範有所區別的特徵。

二、中國是一個主文的社會，此處的文包括「文辭鍛鍊」、「追求文雅」等文人式的精神，⁹¹雖然詞、曲的興發最初是在「樂」的條件之下，然而發展到後來，「樂」的一端迅速萎縮、「文」的一端卻持續發揚便是因此。婉約本色亦然，它之所以沒有隨著樂的消亡而跟著喪失，反而逐漸取得獨尊的地位，便是因它能涵括「文」的特質，同時又有著「樂」的特性遺留而遭到大家認可。在唐宋時期的創作過程中，「樂」的特質雖然自北宋中期以來漸被強調，但在實際表現上，「文」的特質無疑又更為重要，不論是溫庭筠、周邦彥、李清照、姜夔，還是晏殊、蘇軾、秦觀、辛棄疾等大家，無一不在文辭上用力，能做到像溫、周、李、姜那般

⁹¹此種主文的表現可參龔鵬程：〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉，《中國抒情傳統的再發現（上）》，頁 189-220。

對音律的重視畢竟是少數，不過他們亦非全力發展聲律，而是追求聲、文兼美的，甚至周邦彥因追求「字」「聲」結合，還有加速「文」「樂」分離的趨向；反過來說，如果他們「文」的方面不足，那麼並不會成為大家，周、姜二人也不會是將婉約上升至本色層次的典範。

再者，史的意識表現在本色建構過程中各階段的細部差異，例如第一階段花間詞雖表現出隱典律的態勢，然而尚在陰性風格的奠基階段，只能說其造成了詞體主流風格，而不應逕直將其當作文體本色；再者，從晚唐到宋初這段期間，此主流已悄悄地進行內部變革，這個變革進一步讓婉約上升至美典的高度，與後來的婉約本色有千絲萬縷之關係，這點是許多批評家或學者會忽略的，故從南宋以來，常看到以「艷」、「麗」、「媚」等詞概括詞體，至現代亦然，便是沒注意到這個變革扮演的轉化樞紐。然而此美典畢竟仍嫌不足，一來馮延巳、晏殊等將詞視為「藝」而非「文學」，此美典的產生是基於雅化的意識而非自覺對文體的豐足；二來此婉約美典多適用於小令，對後來長調的發展便未能盡包。是以「主流」、「美典」、「本色」等術語的區分實際上含有史的進程在其中。

當然，史的研究方法中，最重要的是觀念史概念的運用。何謂觀念？姚愛斌先生認為：「當我們稱一個詞為『概念』時，意在表明它反映的是某個事物或事物某個方面的觀念，強調的是這個詞與其反映的觀念之間的相互關係。」⁹²筆者認為應反過來：「當我們稱一個詞為『觀念』時，意在表明它反映的是某個事物或事物某個方面的概念，強調的是這個詞與其反映的概念之間的相互關係。」因「觀念」較強調概念與外界因素的互動影響，而概念則主要用於專業學科範圍；我們說文體本色指的是「一文體具規範、區別性的本質特徵」的概念，若再進一步將詞體本色指向「婉約」，代表的便是「詞體具規範、區別性的本質特徵為婉約」，「詞以婉約為本色」則是強調「婉約」與「詞體本色」這個概念之間的相互關係的觀念。

那麼何謂觀念史？此名稱始自洛夫喬伊（Arthur Oncken Lovejoy）在約翰·霍普金斯大學創建的觀念史學社，其宗旨是進行「一般哲學概念、倫理概念和美學風尚，還有文學發展和影響的歷史研究，以及揭示哲學史、科學史和政治、社會運動史的相互聯繫的觀念和思潮的研究」⁹³洛夫喬伊先生的觀念說為普世的，

⁹²姚愛斌：《中國古代文體論思辨》，頁 229。

⁹³【美】洛夫喬伊著、吳相譯：《觀念史論文集》（南京：江蘇教育出版社，2005 年），前頁 2。

並不限定在哪個學科之中，是以他主張各學科應合作方能得窺全豹；不過此處我們要討論的觀念限定在文體學範疇之下，近於洛夫喬伊先生所說的「個人的觀念史」，對於這項研究，洛夫喬伊先生是這樣描述的：

通過對（盡可能）完整的個人觀念的生命史的研究，其任何一種觀念的許多部份都渲染了歷史事實，它所展示的不同的側面，它的相互作用，與其它觀念的衝突和調和，人們對此各種各樣的反應，都以充分的重要的文獻形式、憑藉分析性的鑒別、最終憑藉想像力描摹下來。通過這一工作，我相信被揭示的很多事實會得到重新審視。⁹⁴

如果我們把引文中的「人」代換成「詞體婉約本色」，那麼本文的研究宗旨也就是「通過對（盡可能）完整的詞體婉約本色觀念的生命史的研究」（別忘了前面提到，在中國古代文體論中，文體常以人體比喻，代表在批評家心中，文體也是一具有生命、整體存在的有機體）；而要關注的內容則在於「渲染的歷史事實」、「詞體婉約本色展示的不同的側面」、「詞體婉約本色與其他觀念的相互作用」、「詞體婉約本色與其它觀念的衝突和調和」、「詞學批評家們對此各種各樣的反應」；研究方法則通過「充分的重要的文獻形式」，「憑藉分析性的鑒別」，「最終憑藉想像力描摹下來」；研究目的則是希望「被揭示的很多事實得到重新審視」。

簡單來說，「所謂觀念史就是去研究一個個觀念的出現以及其意義演變過程。」⁹⁵是以要探討「詞以婉約為本色」的觀念，觀其在詞作中的起源、傳播和意義變化便是重點。不過有個問題，觀念史的研究通常落實在關鍵詞之上，如金觀濤、劉青峰二先生所言：「觀念作為用關鍵詞表達的可社會化的思想，研究其形成，就必須去探討表達該觀念的關鍵詞的出現，並分析其在不同時期的意義。」⁹⁶然而在「詞以婉約為本色」這樣一個句子中，卻難以舉出具體的關鍵詞，若說是「本色」，其用於詞體批評的術語要遲至北宋中期，但此概念的建構又與文體的產生息息相關，是以時間實不得不推回唐代。若說是「婉約」則更晚，此詞實際上運用於詞學本色要遲至明代，於是在研究上便不能採用關鍵詞資料庫之法，檢索詞

⁹⁴【美】洛夫喬伊著、吳相譯：〈觀念的歷史編纂學〉，《觀念史論文集》，頁 8。

⁹⁵金觀濤、劉青峰：《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》，頁 3。

⁹⁶金觀濤、劉青峰：《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》，頁 5。

學批評上含有關鍵詞的語句再逐一分析；再者，婉約用於指涉文體本質乃是依附著本色，不過從古至今指稱詞體本色的語詞可能有許多種，如艷、麗、媚、婉等單詞，或婉麗、婉轉、嫵媚等複合詞，而今稱婉約其實是拾取最流行的說法，是以研究不能僅限於「婉約」這個詞語。本色亦然，在指稱詞體具規範、區別性的主特徵時，可能尚有其他辭彙，雖然如今可作概念辨析，但在古人運用之時常是通用的，故王偉勇先生檢索「當行」、「本色」二詞語在詞壇上之應用時，也是摘取了其他相似術語，復益以其他資料如正、變等字眼，皆是站在文體論角度的權宜。⁹⁷不過，我們認同婉約內涵用於詞體本色，實在有優於上述諸詞之處，便在於它的豐富內涵及包容性，是以若僅安於這些辭彙的陰性特質而不加區別其細部差異，或者直接將尚未具有規範、區別兩個特性的文體特徵稱為本色，顯然也失去了觀念史研究「意義演變過程」的這個內涵。故「詞以婉約為本色」的觀念史研究，其實包括了「本色」與「婉約」兩個關鍵詞，且這兩個關鍵詞是相即相離的，既有其分開時的各自意涵，又常常互相表述，形成複合觀念句後，重點在於背後的思辨。丁原植先生道：「『觀念』與『思辨』，一為表達呈現的面貌，一為探討方法的本質，形成我們今日所謂的古典哲學發展。」⁹⁸雖是論哲學，但用於文學思想也是同樣的。

參、研究進路

雖然婉約作為詞之正體要遲至明代張綖方才提出，然而經由前二節的討論我們可以知道，婉約成為明人的本色建構術語主要依於唐宋時期的創作及部分詞論，也就是說，婉約本色建構的歷史動程實是在唐宋時期開展，是以本文討論便以唐宋為範限，以詞人作品、詞學議題及文學觀念為研究對象，期能對婉約本色的發展有一動態式的掌握。其中，詞學議題的討論有許多要到後代方才完備，然而在唐宋時期已可見端倪，故後人對此時期的見解將適度地納入討論以為輔助。不過要注意的是，前述三階段並非一直線式的行進過程，而可能在同一階段有兩種以上的發展態勢，是以本文各章節的討論對象也不一定按照年代順序。

⁹⁷王偉勇：〈試述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉，頁 126。

⁹⁸丁原植：〈中國古典哲學觀念的思辨性徵〉，鄭吉雄主編：《觀念字解讀與思想史探索》（臺北：臺灣學生，2009 年），頁 380。

第二章論詞體婉約美典的建立，第一節探討何以詞體最終定於陰性的基調，此又得從起源開始談起，是以舉出了宮廷與民間的雙線路，並認為哀艷風格乃是宮廷作為娛樂之用的音樂文化傳統，花間詞主要便是承襲於此。是以多數人認為民間詞的風格被花間詞吞併，乃是因敦煌詞「與詩無別」，而花間詞開創了獨有的內容及風格，事實上更可能是因為敦煌詞的民間個性濃厚，而《花間集》乃是菁英文化的「詩客曲子詞」，其間具有雅俗的距離，就像民間詩與文人詩的涇渭分明一樣，就算文人常是從民間汲取文學養分，又或者如沈家庄先生所言，宋代是對俗文化抱有很大包容性的一個時代，⁹⁹但在上層階級中，雅俗間的界線還是文人們相當看重的，此從柳永四處碰壁的本事中可知，是以花間詞產生了「隱典律」的效果而能為詞體定調。

除了宮廷詞的影響之外，當時詩壇的發展主流也是造成文人詞走向陰性風格與艷情內容的原因，然而民間詞亦非全無影響，其世俗性的內容與創作手法也或多或少影響了花間詞，讓花間詞既有雅的一面，又有俗的一面，此雅俗間的辯證關係也是造成陰性風格邁向內部變革的主要原因，尤其宋代又是個相當重視「雅」的時代，故晏殊汲取了南唐馮延巳更為雅化的作法，不自覺地讓詞以抒情詩的內涵提升其精神，讓詞的風格由艷、麗、媚往婉約邁進，並達到了美典的高度。以上發展可說為婉約本色奠基，是為詞體婉約本色建構的第一階段。

第三章論本色的思索，也就是大家熟知的蘇、辛效應所造成對婉約主流的衝擊，讓詞壇上開始反思辨體的議題。不過第一節先要解決蘇軾「以詩為詞」的種種問題，首先由觀念的切入，發現蘇軾邁出了「由藝到文」的跨越，使得其詞既仍以傳統娛樂為大宗，另一方面又接受了他的文學觀念——「自是一家」而有新的開創；接著檢討辨體與破體的關係，並比較其詩詞間的差異，認為蘇軾其實是以個性本色凌駕詞體主流而產生破體的表象，並非以詩破體，也非為尊體而破體，事實上，在蘇軾心裡依然有詩詞的分界，詞的地位也仍遠不如詩。

第二節則進一步檢視「以人為詞」的思潮在整個詞壇上造成的影響。劉揚忠先生認為，由於北宋的文化環境是「一派歌舞昇平的祥和景象」，需要「繼續用女音獨盛、適宜在軟紅場中『淺斟低唱』的艷體小詞來滿足聲色享樂之需」，是以「蘇軾的『以詩為詞』顯然是一種『不和諧音符』，非但應者寥寥，遭受冷落，

⁹⁹參見沈家庄：《宋詞的文化定位》第一章第四節〈宋詞與宋型文化之關係〉、第五節〈宋詞的平民文化特徵〉，頁 23-37。

而且還被大多數篤於時尚的人加以譏評和排斥。」加上北宋後期的黨爭，「在哲宗朝後期和整個徽宗朝，他本人無論生前身後都是『整肅』對象，乃至在徽宗朝其文字著作遭禁遭毀，文人士大夫或則競相與蘇軾『劃清界線』以取容於蔡京之流……。由於以上兩方面的原因，在北宋之世，詞壇學蘇者寥寥無幾。」¹⁰⁰如果單將蘇軾的開創歸在「豪放」風格上，那麼北宋末期的確效仿者寥寥，然而此正是「以詩爲詞」與「豪放／婉約對立」連結所造成的盲點，事實上，蘇軾的開創最重要之處從來不是豪放風格，而是將詞上升至「文」的觀念與「以人爲詞」的作法，此影響是全面的，不僅黃庭堅、晁補之被後人歸爲同派，諸如晏幾道、秦觀、周邦彥等歸爲不同派者，亦無不憑藉著以人爲詞的心態創作，而非回到花間詞、馮延巳、晏殊等早一輩的創作態度。

第三節從詞論看起，發現北宋時期的詞論中，牽涉到辨體思維者所舉出的詞的特質唯有聲律，其他皆無具體明言，此自是文體爲一整體存在，難以輕易分解之故；直到南宋時期，經過時間的積澱、聲律的漸失以及辛棄疾等愛國詞人的更強勢衝擊，婉約本色作爲詞體主要特徵方被提出，本色的建構於焉完成，是爲婉約本色建構的第二階段。

就時序而言，本色的建構至宋末完成了，然而以上的討論其實漏掉了兩位相當重要的人物，一爲周邦彥，一爲姜夔。此二人一方面以賦法、詩法改造詞體，爲詞建立了門徑，另一方面又調和蘇、辛帶來的強烈個性本色與傳統婉約主流抗爭的局面，開創了長調的婉約風格，使得詞體至此大備；加上二人對音律的嫻熟，於是成爲南宋辨體家標舉的典範對象。是以第四章以周、姜二人爲主軸，查看二人「法」的新變與「集大成」的調和分別表現於何處，其中，周邦彥的調和更爲全方位，而姜夔的調和則是走出了介於婉約／豪放間的新風格，此新風格雖與婉約風格有別，卻不礙婉約本色之包容，乃因婉約本色早已超出婉約風格的範圍，而是具有宋朝時代特徵的一個具生命力、整體渾融的詞體表現。

本文藉由以上的討論，希望能從詞體的動態發展過程中，發掘出婉約本色的豐富性與深度內涵，並解決諸多詞學上糾纏不清的議題，讓「詞以婉約爲本色」這個大家習以爲常的共識具有更多的可能性。

¹⁰⁰劉揚忠：《唐宋詞流派史》，頁 205。

第二章、婉約美典的形成

詞體婉約本色的形成，乃是以陰性風格為基調。《易》有乾卦，象天、夫、男、剛；有坤卦，象地、妻、女、柔，此陰陽二分的概念不只為中國人的哲學基礎，表現在文學上，最有名的即是詩、詞間文體風格的相對，再細一點，便是詞體內部豪放、婉約的相對。然而，詞體此種陰性基調是否為與生俱來的本質？要解決此問題，勢必得解決敦煌詞出土後，其多樣化風格對上述論題造成的矛盾。筆者認為，說敦煌詞一類民間詞「尚未自成一體」，並且反過來從風格、題材角度說它與詩無別並不公允，因文體風格是經過長時間的積澱而來，形式與目的才是文體初生時的基本，是以要論辨體，風格的確是很重要的依據；然而要論文體本質，便不該以風格為準，我們談本色，雖然是從辨體衍生出的議題，然而它關心的實是文體的本質，故更應討論此風格形成的過程，而非將源頭抹去、忽視不論，否則我們現在以盛唐詩為詩體風格的代表，難道唐代以前的詩也都「尚未自成一體」嗎？況且本色亦非風格如此簡單。是以第一節便思考何以民間詞的多樣風格未能發揚，而是由陰性基調定於一尊，成為婉約本色仰賴的基礎。

至晚唐五代《花間集》出，挾帶著上層階級的話語權力，隱然造成典律化的效果。其中，雅化的意識讓《花間集》開創的典律至北宋時期被文人們承襲下去；而娛樂化的確立除了奠定詞體的陰性基調，其「餘」與「新」的兩重意涵使得《花間集》在內容與藝術方面產生了不可解的衝突，是以娛樂化與雅化間有著雅俗辯證的關係存在。在詞史上，雅俗之辨一直是個備受矚目的話題，其內涵的演化可以說與詞體的發展齊頭並進，然而，雖同樣名為「雅詞」，內涵卻是包羅萬象，在不同的階段中，雅化可能表現在某一層面，卻在另一層面中留著「俗」的潛質；而在演化的過程中，也可能在某一層面革新，卻在另一層面承襲，使得詞體不論在雅俗或者辨體之間，呈現出一條離合糾結的曲線，第二節要處理的便是這雅俗間的辯證關係。

歷來討論宋詞雅俗的不在少數，一般均分為北、南兩個時期，北宋以諸大家如何表現雅化傾向著力最多，如晏殊、蘇軾、李清照等，並往往舉柳永作為對照組；南宋則討論典雅詞派的風格與詞論，考察此期以「復雅」為口號的雅化自覺

如何生發、典雅派如何表現其雅以及張炎、沈義父等從理論上對雅的系統總結，如陳懷玲先生的《宋詞雅化研究》¹。此外尚有黃雅莉先生的《兩宋詞人詞雅化的發展與嬗變——以柳、周、姜、吳為探究中心》一書，建立柳永、周邦彥、姜夔、吳文英四位婉約詞人的雅化系譜，從詞情與詞法等方面討論其中的承變。²大體來說，對於花間詞的「雅」鮮少有人注意，而北宋詞人的「雅」也總是與柳永之「俗」相對而論，並無討論北宋詞人以雅改造花間詞而產生的風格差異，然而此二者實是婉約美典形成的關鍵，尤其是後者的細部變化歷來少有人關注，而多將花間詞與宋初詞以「詞為艷科」或者「婉約派」等詞等同看待。故第三節要深入分析同在陰性風格的基礎上，從花間的豔麗綺靡到宋初的婉約柔美是經過怎樣的雅化，這樣的雅化又為詞體帶來什麼樣的改變。

第一節、詞體陰性風格的定調

壹、詞體發展的雙線路

詞的起源，眾說紛紜，一般多采民間說，木齋先生則是認為起源於宮廷，³就本色史的角度來看，若采前說，則民間詞與後代詞的風格差異甚大，我們便要問：何以詞起源於民間，其多樣化的風格卻無發揚？若采後說，又何以自隋之後，詞要遲至中、晚唐方大盛呢？本色的問題既著一「本」字，就不得不對此起源做一番探討。

明人陳霆將詞之始上推至南北朝，其言曰：「始余著詞話，謂南詞起於唐，蓋本諸玉林之說。至其以李白〈菩薩蠻〉為百代詞曲祖，以今考之，殆非也。隋

¹陳懷玲：《宋詞雅化研究》（臺北：東吳大學中國文學系博士論文，2002年）。

²黃雅莉：《兩宋詞人詞雅化的發展與嬗變——以柳、周、姜、吳為探究中心》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2001年）。

³馬興榮先生在木齋先生的《曲詞發生史》序中，對木齋先生「詞起源於宮廷」說有一概括：「木齋確認詞起源於宮廷，而不是起源於民間，時間是盛唐天寶初年。正由於詞起源於宮廷，整個唐五代曲詞的本質屬性都是宮廷文化的產物……認為敦煌曲子詞既非早於李白之作，也非主要是民間之作。」見木齋：《曲詞發生史》（北京：光明日報出版社，2011年），前頁1。

煬帝築西苑，鑿五湖，上環十六院。帝嘗泛舟湖中，作〈望江南〉等闋，令宮人倚聲爲棹歌。〈望江南〉列今樂府，以是又疑南詞起於隋。然亦非也。北齊蘭陵王長恭及周戰而勝，於軍中作〈蘭陵王〉曲歌之。今樂府〈蘭陵王〉是也。然則南詞始於南北朝，轉入隋而著，至唐宋昉制耳。」⁴楊慎則云：「詩詞同工而異曲，同源而分派。在六朝若陶弘景之『寒夜怨』，梁武帝之『江南弄』，陸瓊之『飲酒樂』，隋煬帝之『望江南』，填辭之體已具矣。」⁵而王世貞亦以〈望江南〉爲證認爲詞起於隋，⁶據此邏輯，陳後主時制〈玉樹後庭花〉，《教坊記》中亦列名，也可視爲詞之濫觴，然而南北朝及隋代與唐代曲子所倚之音樂不同，前人辯之已詳，《隋書·音樂志》載：「後主嗣位，耽荒於酒，視朝之外，多在宴筵。尤重聲樂，遣宮女習北方簫鼓，謂之代北，酒酣則奏之。又於清樂中造〈黃鸝留〉及〈玉樹後庭花〉、〈金釵兩臂垂〉等曲，與幸臣等製其歌詞，綺豔相高，極於輕薄。男女唱和，其音甚哀。」⁷便明言爲清樂系統，《花間集》中孫光憲、毛熙震、李珣所作〈後庭花〉曲字句亦全然不同，可以想見此調必經過改制。⁸

由於詞樂今已失傳，此說自然存有許多模糊地帶，但不管如何，在宮廷中，此種音樂文學已形塑出一既定的審美觀，史載：「後主唯賞胡戎樂，耽愛無已。於是繁手淫聲，爭新哀怨。故曹妙達、安未弱、安馬駒之徒，至有封王開府者，遂服簪纓而爲伶人之事。後主亦自能度曲，親執樂器，悅玩無倦，倚絃而歌。別採新聲，爲無愁曲，音韻窈窕，極於哀思，使胡兒闍官之輩，齊唱和之，曲終樂闋，莫不殞涕」⁹、〈春江花月夜〉、〈玉樹後庭花〉、〈堂堂〉，並陳後主所作。叔寶常與宮中女學士及朝臣相和爲詩，太樂令何胥又善於文詠，採其尤豔麗者以爲

⁴【明】陳霆：〈渚山堂詞話序〉，唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年）第一冊，頁347。

⁵【明】楊慎：〈詞品序〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第一冊，頁408。

⁶【明】王世貞：《藝苑卮言》：「詞者，樂府之變也。昔人謂李太白〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉，楊用修又傳其〈清平樂〉兩首，以爲詞祖。不知隋煬帝已有〈望江南〉詞。蓋六朝諸君臣，頌酒賡色，務裁艷語，默啓詞端，實爲濫觴之始也。」唐圭璋編：《詞話叢編》第一冊，頁385。

⁷【唐】魏徵等：《隋書》卷十三〈音樂志上〉，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第264冊，史部二二正史類，頁210。

⁸陳後主〈玉樹後庭花〉爲七字八句，四平韻，更像是詩；毛熙震〈後庭花〉爲七、四、七、四疊雙片，孫光憲〈後庭花〉兩體，爲七、四、七、四、八、五、七、四及七、四、七、四、九、四、七、四，皆爲八仄韻，下片起句字數之差大抵爲襯字；而到張先則演變爲七、四、六、五疊雙片，六仄韻。

⁹【唐】魏徵等：《隋書》卷十四〈音樂志中〉，《景印文淵閣四庫全書》第264冊，史部二二正史類，頁223。

此曲。」¹⁰隋文帝創代，雖欲復正聲，然「竟不能救焉」，之後煬帝「大製豔篇，辭極淫綺。令樂正白明達造新聲……，掩抑摧藏，哀音斷絕」¹¹等，這些新曲有一共通點：「詞采豔冶」、「音聲哀怨」，流風所及，大臣們聽歌亦以麗詞為上，如隋代李密有一愛姬雪兒「能歌舞，（密）每見賓僚文章有奇麗入意者，即付雪兒協音律以歌之。」¹²

此時用以配樂的「豔篇」，大抵上便是宮體詩。時至唐初，詩的內容與風格仍然延續前代，《大唐新語》記：太宗謂侍臣曰：「朕戲作豔詩。」而遭虞世南諫。¹³實際上，虞世南自身所作內容或許不豔，然亦是詞藻華美，不過卻也已可看出些許變化的趨向。至於音樂方面，貞觀二年御史大夫杜淹曾諫陳之〈玉樹後庭花〉、齊之〈伴侶曲〉為亡國之音，太宗則認為聲無哀樂而沿用不改，¹⁴可見宮廷中對音樂的態度較詩為寬容。

太宗延續隋煬帝的九部樂，貞觀十四年時張文收創制「燕樂」，居諸樂之首，¹⁵並擴大成為十部樂的總稱，「於是，這燕樂成為古今中外，兼收並蓄，包羅萬象的一個新樂種」¹⁶，上自帝王，下至走卒均風靡此胡漢融合、雅俗兼施的音樂，著名者如玄宗，常「於聽政之暇，教太常樂工子弟三百人為絲竹之戲，音響齊發，有一聲誤，玄宗必覺而正之，號為皇帝弟子，又云梨園弟子，以置院近於禁苑之梨園。太常又有別教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛亂發於太樂署。別教院廩食常千人，宮中居宜春院。玄宗又製新曲四十餘，又新製樂譜。每初年望夜，

¹⁰【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷二九〈音樂志二〉，《景印文淵閣四庫全書》第268冊，史部二六正史類，頁709。

¹¹【唐】魏徵等：《隋書》卷十五〈音樂志下〉，《景印文淵閣四庫全書》第264冊，史部二二正史類，頁255-256。

¹²【後唐】孫光憲撰、賈二強點校：《北夢瑣言》（北京：中華書局，2002年）逸文卷二，頁400。

¹³【唐】劉肅著、許德楠、李鼎霞點校：《大唐新語》（北京：中華書局，1984年）卷三，頁41。

¹⁴【後晉】劉昫等《舊唐書》卷二八〈音樂志一〉：「高祖受禪，擢祖孝孫為吏部郎中，轉太常少卿，漸見親委。孝孫由是奏請作樂，時軍國多務，未遑改創，樂府尚用隋氏舊文。武德九年，始命孝孫修定雅樂，至貞觀二年六月奏之。太宗曰：『禮樂之作，蓋聖人緣物設教，以為擗節，治之隆替，豈此之由？』御史大夫杜淹對曰：『前代興亡，實由於樂。陳將亡也，為〈玉樹後庭花〉；齊將亡也，而為〈伴侶曲〉，行路聞之，莫不悲泣，所謂亡國之音也。以是觀之，蓋樂之由也。』太宗曰：『不然，夫音聲能感人，自然之道也，故歡者聞之則悅，憂者聽之則悲。悲歡之情，在於人心，非由樂也。將亡之政，其民必苦，然苦心所感，故聞之則悲耳。何有樂聲哀怨，能使悅者悲乎？今〈玉樹〉、〈伴侶〉之曲，其聲具存，朕當為公奏之，知公必不悲矣。』尚書右丞魏徵進曰：『古人稱：『禮云禮云，玉帛云乎哉！樂云樂云，鐘鼓云乎哉！』樂在人和，不由音調。』太宗然之。」《景印文淵閣四庫全書》第268冊，史部二六正史類，頁694-695。

¹⁵「貞觀中，景雲見，河水清。協律郎張文收采古朱雁、天馬之義，制〈景雲河清歌〉，名曰燕樂，奏之管弦，為諸樂之首。」【唐】杜佑《通典》（北京：中華書局，1988年）第四冊卷一四六，頁3721。

¹⁶丘瓊蓀：《燕樂探微》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁6。

又御勤政樓，觀燈作樂，貴戚里，借看樓觀望。夜闌，太常樂府獻散樂畢，即遣宮女於樓前縛架出眺歌舞以娛之。」¹⁷相傳〈霓裳羽衣曲〉是玄宗遊月宮而得，王灼認為乃「西涼創作，明皇潤色，又為易美名。」¹⁸它如〈涼州〉、〈伊州〉、〈甘州〉等調大抵也是西域傳入。這些曲子在宮廷中多為歌、舞相配的大曲、法曲，其內容多鄭衛之聲。¹⁹

南陳與隋之好艷篇，自然與當時宮體詩的流行脫不了關係，然而更重要的是他們將那些典禮、儀式外的音樂文學娛樂化，是以當詩開始「自贖」，甚至往盛唐的闊大前進之時，宮廷內的音樂文學仍承襲傳統的審美觀，尤其燕樂在上層社會中又多用於宴享，²⁰於是便與詩的革新分道揚鑣。相反的，民間雖也盛行燕樂，其娛樂性質卻沒有宮廷那麼強烈，也無法有宮廷的大場面，在初創調時期，可能有著各種不同的實用功能，歌詞內容也大多搭配調名。據統計，《教坊記》中所列各調就其曲名來看，反映的歌曲內容有表現牧羊、採桑、摸魚、拾麥等勞動生活的，有反映賽神、祈禳、拜月等風俗習慣的，有抒寫念家、歸國、想夫、望遠等民眾情感的，²¹是故敦煌詞中「有邊客遊子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悅志，少年學子之熱望和失望，以及佛子之讚頌，醫生之歌訣。」²²正符合此種現象。另像晚唐易靜有七百二十首〈兵要望江南〉，此組詞在唐詞中不論數量或內容均別樹一格，其以兵營之事為主軸，舉凡兵法、天候、鳥獸等主題均囊括其中，儘管難以斷定是否出自一人之手，且其中可能夾雜不少宋代作品，但「晚唐易靜在〈望江南〉詞調廣為流行之後，填此調言兵，以便誦習記憶，自屬可能。」²³而孫棨《北里誌》中也記載歌妓顏令賓「將瘞之日，得書數篇，其母拆視之，皆哀挽詞也。母怒，擲之於街中，曰：『此豈救我朝夕也？』其鄰有喜羌竹劉駝駝，聰爽能為曲詞。或云嘗私於令賓，因取哀詞數篇，教挽柩前同唱之。」

¹⁷【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷二八〈音樂志一〉，《景印文淵閣四庫全書》第 268 冊，史部二六正史類，頁 701-702。

¹⁸【宋】王灼：《碧雞漫志》卷三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》（南京：鳳凰出版社，2008 年），頁 585-586。

¹⁹【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷三十〈音樂志三〉：「時太常舊相傳有宮、商、角、徵、羽燕樂五調歌詞各一卷，或云貞觀中侍中楊恭仁妾趙方等所銓集，詞多鄭、衛，皆近代詞人雜詩。」《景印文淵閣四庫全書》第 268 冊，史部二六正史類，頁 720。

²⁰丘瓊蓀《燕樂探微》：「燕者，讌也，或作宴、醺，古來已有，為宴享時所用之樂。」見氏著頁 2。

²¹劉尊明：《唐五代詞的文化觀照》（臺北：文津出版社，1994 年），頁 178。

²²王重民：〈敦煌曲子詞集敘〉，見吳肅森：《敦煌歌辭通論》（合肥：黃山書社，2010 年），頁 6。

²³曾昭岷等編撰：《全唐五代詞》（北京：中華書局，1999 年），頁 439。

²⁴則是以詞悼亡了。

除了實用的目的，民間詞也常表現許多陳情的內容，如敦煌詞中〈菩薩蠻〉（枕前發盡千般願）女子強烈的口吻，²⁵及〈拋毬樂〉（珠淚紛紛濕綺羅）女子悔不聽姊妹言，嫁與非人的自白²⁶等等，都非作為一種娛樂文學而存在。

由現存文獻看來，中唐以前的宮廷雖也製曲，但多以詩配樂，若以「倚聲填詞」為判別詩、詞的依據，那麼似以民間為早。觀李白應制作〈清平調〉之時，寫的是「一枝紅豔露凝香」、「名花傾國兩相歡」一類艷麗絕句，但〈菩薩蠻〉與〈憶秦娥〉卻寫得渾厚頓挫，或是遊走於宮廷及江湖間的差別。若說李白詞有偽作之疑，可再舉白居易為例，白居易的音樂文學亦呈現兩種風貌，其可歌之詩多為長篇歌行體，如〈長恨歌〉一類，〈與元九書〉謂：「及再來長安，又聞有軍使高霞寓者，欲聘倡妓，妓大誇曰：『我誦得白學士〈長恨歌〉，豈同他哉？』由是增價」²⁷元稹亦然，「穆宗皇帝在東宮，有妃嬪左右嘗誦稹歌詩以為樂曲者，知稹所為，嘗稱其善，宮中呼為元才子」、「嘗為《長慶宮辭》數十百篇，京師競相傳唱。」²⁸考〈長恨歌〉與〈連昌宮辭〉均記唐玄宗與楊貴妃故事，文辭艷麗、文風淒婉，正符宮廷娛樂文學的審美觀。然而當上層社會風行於此的同時，寫詩求「老嫗能解」的白居易還注意到了民間的曲子詞，並且嘗試創作，〈憶江南〉、〈長相思〉、〈花非花〉等闕內容大抵緣題而作，寫得純樸可愛，語言清新；另外還有劉禹錫，其被貶朗州司馬其間接觸到當地民歌，便起心改作，成〈竹枝詞〉十餘篇，²⁹二人晚年唱和〈楊柳枝〉時，白云：「古歌舊曲君休聽，聽取新翻楊柳枝。」³⁰劉亦云：「請君莫奏前朝曲，聽唱新翻楊柳枝。」³¹都表現了對此新聲的接受與嘗試態度。《青瑣高議》中另載劉長卿左遷，作〈謫仙怨〉一闕以抒謫

²⁴【唐】孫棨：《北里誌》（臺北：世界書局），頁 30。

²⁵任半塘：《敦煌歌辭總編（上）》（上海：上海古籍出版社，2006 年），頁 326。

²⁶任半塘：《敦煌歌辭總編（上）》，頁 263。

²⁷【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷一六六〈白居易傳〉，《景印文淵閣四庫全書》第 271 冊，史部二九正史類，頁 163。

²⁸【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷一六六〈元稹傳〉，《景印文淵閣四庫全書》第 271 冊，史部二九正史類，頁 153。

²⁹【宋】宋祁等：《新唐書》卷一六八〈劉禹錫傳〉：「憲宗立，叔文等敗，禹錫貶連州刺史，未至，斥朗州司馬。州接夜郎諸夷，風俗陋甚，家喜巫鬼，每祠，歌竹枝，鼓吹裴回，其聲儉儉。禹錫謂屈原居沅、湘間作九歌，使楚人以迎送神，乃倚其聲，作竹枝辭十餘篇。於是武陵夷俚悉歌之。」《景印文淵閣四庫全書》第 275 冊，史部三三正史類，頁 348。

³⁰【唐】白居易：〈楊柳枝詞八首〉之一，王全點校：《全唐詩》（北京：中華書局，1960 年）第十四冊卷四五四，頁 5148。

³¹【唐】劉禹錫：〈楊柳枝詞九首〉之一，王全點校：《全唐詩》第十一冊卷三六五，頁 4113。

遷之悽，³²則顯然由緣題而作的嘗試階段更進一步。由此可知，中唐時期音樂文學可分宮廷與民間雙線，宮廷多以詩配樂，尙艷篇哀調；民間雖也有以詩配樂的聲詩，但相較之下，倚聲而填的曲子詞已很流行，它們的語體多文句直白、清新自然，風格則因題材之別而呈現多樣化，展現出了不同的樣貌。

貳、文壇的影響與歌妓的流離

不過當宮廷也開始流行曲子詞之時，卻不復民間的風調，而同樣地以艷爲美，尤其到了五代更爲淫靡，如前蜀後主王衍便曾作詞云：「這邊走，那邊走，只是尋花柳。那邊走，這邊走，莫厭金樽酒。」³³究其原因，當亦爲宮廷傳統音樂文學的審美觀所致。而晚唐開始，因動亂造成宮廷中的樂工與歌妓流向民間，加上當時文壇風氣影響，扮演中介的文人詞挾帶著其創作威權，使得原本雙線並進的詞體發展漸漸趨同，往宮廷詞的審美觀與娛樂化邁進，至溫庭筠達到高峰。以下便就此兩點述之：

在唐時，文人接觸到此種新興音樂主要是透過樂工與歌伎，而這些樂部伶人亦有多種，一爲官設，如教坊所蓄便是，記載有名的像是隋煬帝時期的白明達，入唐仍然活躍，高宗便曾要其寫〈春鶯囀〉一曲³⁴、另外像念奴則爲玄宗時期的著名歌妓，元微之〈連昌宮詞〉云：「初過寒食一百六，店舍無煙宮樹綠。夜半月高弦索鳴，賀老琵琶定場屋。力士傳呼覓念奴，念奴潛伴諸郎宿。須臾覓得又連催，特敕街中許然燭。春嬌滿眼淚紅綃，掠削雲鬢旋裝束。飛上九天歌一聲，二十五郎吹管逐。」其自注曰：「念奴，天寶中名倡，善歌。每歲樓下酺宴，萬眾喧隘。嚴安之、韋黃裳輩辟易不能禁，眾樂爲之罷奏。明皇遣高力士大呼樓上曰：『欲遣念奴唱歌，邠二十五郎吹小管逐，看人能聽否？』皆悄然奉詔。」³⁵《開元天寶遺事》亦載：「念奴有色，善歌，宮伎中第一。帝嘗曰：『此女眼色媚人。』」又云：「念奴每執板當席，聲出朝霞之上。」³⁶二爲大臣家中所有，又可分爲兩

³² 【宋】劉斧：《青瑣高議·前集》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 8。

³³ 【後唐】孫光憲撰、賈二強點校：《北夢瑣言》逸文補遺，頁 457。

³⁴ 《教坊記》：「〈春鶯囀〉，高宗曉聲律。晨坐聞鶯聲，命樂工白明達寫之，遂有此曲。」【唐】崔令欽：《教坊記》（臺北：世界書局），頁 15。

³⁵ 【唐】元稹：〈連昌宮詞〉，王全點校：《全唐詩》第十二冊卷四一九，頁 4612。

³⁶ 【宋】王灼：《碧雞漫志》卷五，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 601。

種，一種乃宮廷所出，如皇帝御賜者：「德宗初復宮闕，所賜勳臣第宅妓樂，李令爲首，渾侍中次之。」³⁷一種則由民間所納，如段安節《樂府雜錄》所記：「大歷中，有才人張紅紅者，本與其父歌於衢路，丐食於將軍韋青所居。青於街牖中，聞其歌者，喉音嘹亮，仍有美色，即納爲姬。」³⁸三則身處民間，多聚集在民間聲色場所，其中又以「平康里」最有名，孫棨曾記：「平康里。入北門，東回三曲，即諸妓所居之聚也。」凡「舉子、新及第進士、三司幕府但未通朝籍未直館殿者，咸可就詣。」而這些娼妓來源乃是「諸女自幼丐育，或傭其下里貧家，常有不調之徒，潛爲漁獵。亦有良家子，爲其家聘之，以轉求厚賂，誤陷其中，則無以自脫。」³⁹諸如此類。可知文人對燕樂的主要用途，亦多爲娛樂。

文人之中，尤以白居易與元稹最多此類風流韻事記載，如《唐語林》：「白居易，長慶二年以中書舍人爲杭州刺史。……日以詩酒與之寄興。官妓高玲瓏、謝好好巧於應對，後元稹鎮會稽參其酬唱，每以筒竹盛詩來往。」⁴⁰其與元稹、劉禹錫等人的唱和詩中亦多言及這些娛樂活動，如〈對酒吟〉：「公門衙退掩，妓席客來鋪。履舄從相近，謳吟任所須。金銜嘶五馬，鈿帶舞雙姝。不得當年有，猶勝到老無。合聲歌漢月，齊手拍吳歛。今夜還先醉，應煩紅袖扶。」⁴¹等等。王書奴《中國娼妓史》便說：「唐代官吏狎娼，上自宰相節度使，下至庶僚牧守，幾無人不從事於此。……冶遊最出風頭的，武臣當數韋臯路巖，文臣當數白居易元稹。」⁴²

不過正如前所述，白居易在詞的創作上走的仍是民間的路，此類韻事反而多表現在他的詩中。羅宗強先生將晚唐分爲兩個時期，從敬宗寶慶初年開始到宣宗大中末年止爲前期，咸通後到唐亡爲後期。⁴³寶慶初年，文壇上白居易、元稹等已成爲耆老，他們不復年輕時之關注生民疾苦，「沉湎於酒色之中，萬事不關心，惟逸樂是尋。」⁴⁴創作出了一首首的艷情詩。除了歌行體外，其艷情詩風靡詩壇

³⁷【唐】李肇：《新校唐國史補》（臺北：世界書局）卷上，頁 26。

³⁸【唐】段安節：《樂府雜錄》（臺北：臺灣商務，1966 年），頁 17。

³⁹【唐】孫棨：《北里誌》（臺北：世界書局），頁 22-25。

⁴⁰【宋】王彥：《唐語林》卷二，吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：鳳凰出版社，1998 年）第一冊，頁 572。

⁴¹【唐】白居易：〈對酒吟〉，王全點校：《全唐詩》第十三冊卷四四七，頁 5023-5024。

⁴²王書奴：〈唐代官吏之冶遊〉，《中國娼妓史》（上海：三聯書店，1988 年），頁 84-90。

⁴³羅宗強：《隋唐五代文學思想史》（北京：中華書局，2003 年），頁 222。

⁴⁴羅宗強：《隋唐五代文學思想史》，頁 193。

的情況，李肇《國史補》中稱時人「學淫靡於元稹」⁴⁵可見一二。杜牧為李戡所作的墓誌銘，記載李戡對元、白的批評更為強烈：

詩者可以歌，可以流於竹，鼓於絲，婦人小兒，皆欲諷誦，國俗薄厚，扇之於詩，如風之疾速。嘗痛自元和以來，有元白詩者，纖豔不逞，非莊士雅人，多為其所破壞，流於民間，疏於屏壁，子父女母，交口教授，淫言媠語，冬寒夏熱，入人肌骨，不可除去。吾無位，不得用法以治之。⁴⁶

就是在這樣的風氣之下，溫庭筠與李商隱等接著崛起於文壇，〈新唐書·李商隱傳〉有云：「商隱儷偶長短，而繁縟過之。時溫庭筠、段成式俱用是相夸，號『三十六體』。」⁴⁷《舊唐書》則曰：「文思清麗，庭筠過之。」⁴⁸可見李、溫、段三人，文風皆以「麗」為著。尤其是溫庭筠，更「把愛情詩引向膩粉脂鄉，歌樓舞榭。他不像李商隱側重於感情的追求與滿足，而側重於膩香脂粉的溫馨描寫。李商隱的大量愛情詩開拓了感情的幽微領域，而溫庭筠的艷情之作，則主要追求感官的滿足。」⁴⁹孫康宜亦言道：「顏色的意象與閨房的主體，溫庭筠當非始作俑者。六朝的宮體詩就常用到各種類似的技巧。縱然如此，感官意象的自主性、擬人化的物體與意義綿延的詩中隱喻，卻要等到晚唐才蔚成氣候。其時的近體詩開始對一種新技巧情有獨鍾——一種能轉化人情成為藝術抽象體的新技巧。而寫近體詩的詩人也開始把焦距對準輕盈雅致的物體，如燈飾、窗簾、細雨與眼淚等等。」⁵⁰對晚唐詩風有一精細的分析，並且認為晚唐艷情詩上接六朝宮體詩，而前面提到，六朝宮體詩正是宮廷詞的風格來源。我們試舉溫庭筠〈偶游〉一詩為例：

曲巷斜臨一水間，小門終日不開關。紅珠斗帳櫻桃熟，金尾屏風孔雀閑。

⁴⁵【唐】李肇：《新校唐國史補》，頁 57。

⁴⁶【唐】杜牧：〈唐故平盧軍節度巡官隴西李府君墓誌銘〉，何錫光校注：《樊川文集校注（上）》（成都：巴蜀書社，2007 年），頁 682。

⁴⁷【宋】宋祁等：《新唐書》卷二〇三文藝下〈李商隱傳〉，《景印文淵閣四庫全書》第 276 冊，史部三四正史類，頁 93。

⁴⁸【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷一九〇文苑下〈李商隱傳〉，《景印文淵閣四庫全書》第 271 冊，史部二九正史類，頁 614-615。

⁴⁹羅宗強：《隋唐五代文學思想史》，頁 227。

⁵⁰孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（台北：聯經出版社，1994 年），頁 68。

雲髻幾迷芳草蝶，額黃無限夕陽山。與君便是鴛鴦侶，休向人間覓往還。

51

此詩首聯、頷聯，不覺與溫詞中的閨閣氛圍極為相似嗎？故清人田同之云：「詩詞風氣，正自相循。貞觀、開元之詩，多尚淡遠。大歷、元和後，溫、李、韋、杜漸入香奩，遂起詞端。」⁵²《栩庄漫記》亦謂：「飛卿為人……。其詞之艷麗處，正是晚唐詩風，故但覺鏤金錯彩，炫人眼目，而乏深情遠韻。」⁵³皆認為晚唐詞乃受晚唐詩影響。

同時，樂工、歌妓由宮廷散入民間，無疑與文壇風氣一同影響詞的創作。早在德宗貞元年間，便有「出掖庭教坊女樂六百人於九仙門，召其親族歸之」⁵⁴這樣大規模的遣散行動，至昭宗時此類案例更多：「唐昭宗劫遷，百官蕩析，名娼伎兒，皆為強諸侯有之。供奉彈琵琶樂工號關別駕，小紅者，小名也。梁太祖求之，既至，謂曰：『爾解彈〈羊不採桑〉乎？』關伶俯而奏之。及出，又為親近者俾其彈而送酒，由是失意，不久而殂」、「復有琵琶石潒者，號『石司馬』，自言早為相國令狐公見賞，俾與諸子渙、颯連水邊作名也。亂後入蜀，不隸樂籍，多遊諸大官家，皆以賓客待之。一日，會軍校數員飲酒作歡，石潒以胡琴擅場，在坐非知音者，喧嘩語笑，殊不傾聽。潒乃撲槽而詬曰：『某曾為中朝宰相供奉，今日與健兒彈而不蒙我聽，何其苦哉！』於時識者亦嘆訝之。」⁵⁵宮廷歌伎的流離，恰逢溫庭筠這一「士行塵雜，不修邊幅，能逐絃吹之音，為側艷之詞。公卿家無賴子弟裴誠令狐縞之徒，相與痛飲，酣醉終日」⁵⁶、「所得錢帛，多為狎邪所費」⁵⁷的落魄文人，便起了化學作用，形成互相影響的結果：宮廷審美觀與娛樂心態影響溫庭筠，溫庭筠所作的詞又傳回宮廷造成流行，《詞苑叢談》曰：「唐宣宗愛唱〈菩薩蠻〉，令狐丞相托溫飛卿撰進，宣宗使宮嬪歌之。」⁵⁸即是。

⁵¹【清】曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》（臺北：里仁書局，1981年）頁95-96。

⁵²【清】田同之《西園詞說》，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁1452。

⁵³李冰若：《花間集評注》（石家莊：河北教育出版社，1999年）頁8。

⁵⁴【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷十四〈順宗本紀〉，《景印文淵閣四庫全書》第268冊，史部二六正史類，頁285。

⁵⁵【後唐】孫光憲撰、賈二強點校：《北夢瑣言》卷六，頁144。

⁵⁶【後晉】劉昫等：《舊唐書》卷一九〇文苑下〈溫庭筠傳〉，《景印文淵閣四庫全書》第271冊，史部二九正史類，頁615。

⁵⁷【唐】佚名：《玉泉子》，見李冰若：《花間集評注》，頁4。

⁵⁸【清】徐鉉：《詞苑叢談》，見李冰若：《花間集評注》，頁10。

參、詞體的特性

除了幾個外部的原因之外，詞體本身的特性也導致其向陰性風格趨近，茲分述於下：

一、以聽者為主

詞以娛樂為要，其關注焦點便不再是詩的言志，而在於聽者是否稱意。宋代有這樣兩則軼事：「楊誠齋名萬里，字廷秀，為監司時，循歷至一郡，郡守盛禮以宴之，而適初夏。有官妓歌葉少蘊〈賀新郎〉以送酒，其中有『萬里雲帆何時到』，誠齋遽云：『萬里昨日到。』太守大慚，及監系官妓」⁵⁹、「晏元獻早入政府，迨出鎮，皆近畿名藩，未嘗遠去王室。自南都移陳留。離席，官奴有歌『千里傷行客』之詞。公怒曰：『予平生守官，未嘗去王畿五百里。是何千里傷行客也！』」⁶⁰正是因官妓忽略了聽者的身分背景，是以非但未能達到娛樂效果，反而端受無妄之災。

要能打動人心，那麼愛情與悲劇的搭配自是其中翹楚。正如洪邁稱唐人小說乃「小小情事，淒婉欲絕」一樣，宮廷的音樂文學之所以尚艷辭哀調，大概也是這個原因。於是在文壇風氣的助長下，詞中愛情題材成為主流，然而詞的篇幅畢竟不比小說，故呈現出來的常是愛情中有缺陷、不完滿的閨怨情懷，如溫庭筠詞，幾乎清一色充滿著回憶、相思的情調，以下舉其六闋〈更漏子〉的下片觀之：

香霧薄，透簾幕，惆悵謝家池閣。紅燭被，綉簾垂，夢長君不知。
虛閣上，倚欄望，還是去年惆悵。春欲暮，思無窮，舊歡如夢中。
香作穗，蠟成淚，還似兩人心意。山枕膩，錦衾寒，覺來更漏殘。
城上月，白如雪，蟬鬢美人愁絕。宮樹暗，鵲橋橫，玉簽初報明。
京口路，歸帆渡，正是芳菲欲度。銀燭盡，玉繩低，一聲村落雞。

⁵⁹見唐圭璋：《宋詞紀事》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁176。

⁶⁰【宋】吳曾：《能改齋漫錄》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁512-513。

梧桐樹，三更雨，不道離情甚苦。一葉葉，一聲聲，空階滴到明。⁶¹

其他亦大抵如此。即使如〈定西番〉、〈楊柳枝〉、〈夢江南〉、〈河傳〉等因受題目影響而有不同的背景，但仍皆歸於閨怨。如此大量寫作同一題材而不厭，除可見他的遊戲與嘗試心態外，亦可見此類題材的風行。

爲了加強宴享時的感官刺激，溫庭筠更極力發展描寫之筆法，如其名作〈菩薩蠻〉（小山重疊金明滅）⁶²只寫閨閣景物、美人動作，幾乎全無直觸到情感層面，而是巧妙地藏在了「懶」、「遲」等動詞之中，於是此詞成爲具高度藝術價值的作品，因它所呈現的畫面不但十足感官，且將主角之情韻含蓄地蘊含其中，是以雅俗皆爲之稱賞。唐圭璋曾有精闢的分析：「飛卿詞，溶情於境，遣詞造境，著力於外觀，而藉以烘托內情，故寫人極刻畫形容之致，寫境極沉鬱淒涼迷離惘恍之致。一字一句，皆精錘精煉，艷麗逼人。人沉浸於此境之中，則深深陶醉，如飲醇醴，而莫曉其所以美之故。」⁶³溫詞於描寫筆法之運用，允爲大家。他如顧夔詞「大體固以飛卿爲宗」⁶⁴，甚至產生模式化的寫法，常於上片極力描寫閨閣女子之形貌與房中飾物，下片採對比手法映襯獨守空閨之孤獨，而出之以直述，故韻味便遜溫詞。如其〈遐方怨〉：「簾影細，篔紋平。象紗籠玉指，縷金羅扇輕。嫩紅雙臉似花明，兩條眉黛遠山橫。鳳蕭歇，鏡塵生。遼塞音書絕，夢魂長暗驚。玉郎經歲負娉婷，教人怎不恨無情。」⁶⁵如此種種，都助長了艷情題材的發展。

溫庭筠而後，文壇上崇艷的風氣愈趨熾烈、露骨，如正直之臣韓偓亦寫艷詩，有《香奩集》一卷，集中如〈五更〉：「往年曾約郁金床，半夜潛身入洞房。懷裏不知金鈿落，暗中唯覺繡鞋香。此時欲別魂俱斷，自後相逢眼更狂。光景旋消惆悵在，一生贏得是淒涼。」⁶⁶如此發展，很有可能便是詩詞之間共同構築而成的社會、文壇風氣。五代時社會動盪，蜀國安於一方，上下俱相奢靡，除前引王衍詞足爲代表外，據載，其「惟宮苑是務，惟宴游是好，惟儉巧是近，惟聲色是尙」

⁶¹李冰若：《花間集評注》，頁 20-22。

⁶²李冰若：《花間集校注》，頁 11。

⁶³唐圭璋：〈溫韋詞之比較〉，見高峰：《唐五代詞研究史稿》（濟南：齊魯書社，2006 年），頁 107。

⁶⁴李冰若：《花間集校注》，頁 146。

⁶⁵李冰若：《花間集校注》，頁 156。

⁶⁶孫通海、王海燕編：《全唐詩》（北京：中華書局，1999 年）第十冊，頁 7900。

⁶⁷，是以詞在這樣的背景下雖仍以閨怨題材為大宗，卻也產生愈多只求感官刺激、挑逗情慾的作品，著名者如歐陽炯〈浣溪紗〉云：「相見休言有淚珠，酒闌重得敘歡娛，鳳屏鴛枕宿金鋪。蘭麝細香聞喘息，綺羅纖縷見肌膚，此時還恨薄情無。」況周頤稱「自有艷情以來，殆莫艷於此矣。」⁶⁸文人喜聽此類歌，可見當時風俗之厚薄。

另一個值得注意的現象，乃是艷詞之外，李珣、孫光憲等人創作的自然詞⁶⁹的發展，成為第二大的題材類型。此自然亦是緣題而作的結果，故多出現在〈漁父〉、〈南歌子〉一類詞牌，且看：

青岩壁洞經朝雨，隔花相喚南溪去。一隻木蘭船，波平遠浸天。扣舷驚翡翠，嫩玉抬香臂。紅日欲沉西，煙中遙解艫。⁷⁰
楚山青，湘水綠，春風淡蕩看不足。草芊芊，花簇簇，漁艇棹歌相續。信浮沉，無管束，釣回乘月歸灣曲。酒盈樽，雲滿屋，不見人間榮辱。⁷¹

自然詞興盛的原因可能有二：其一，同樣是文壇風氣的影響。晚唐後期，因時代動亂、政治黑暗，文人們如陸龜蒙、皮日休、司空圖等人帶起了追求淡泊、隱逸的風氣，在艷詩之外允為大宗，觀上兩詞中的悠閒情調、淡泊清新，與陸龜蒙〈釣磯〉：「揀得白雲根，秋潮未曾沒。波陀坐鰲背，散漫垂龍髮。持竿從掩霧，置酒待明月。即此放神情，何勞適吳越。」⁷²、吳融〈閑望〉：「三點五點映山雨，一枝兩枝臨水花。蛺蝶狂飛掠芳草，鴛鴦隱睡翹暖沙。闕下新居非故業，江南舊隱是誰家。東遷西去俱無計，卻羨暝歸林上鴉。」⁷³比之如何？若說孫光憲詞還是帶有「嫩玉抬香臂」這樣一絲艷語在，李珣詞便全然一派悠閒的士大夫情懷。其二，聽者的喜好。試想，晚唐時另有詠史懷古一類題材的詩相當盛行，何以少見於詞中？宋朝時的一則軼事可引以為例：

⁶⁷【宋】張唐英著、王文才、王炎校箋：《蜀檣机校箋》（成都：巴蜀書社，1999年），頁250。

⁶⁸李冰若：《花間集校注》，頁126。

⁶⁹學者通常將此類題材的詞稱為「隱逸詞」或「風光詞」，本文稱「自然詞」乃借用「自然詩」的稱呼，以包含二者，指涵蓋大量自然景色之詞作，而與當時主流艷情詞區別。

⁷⁰孫光憲：〈菩薩蠻〉，李冰若：《花間集校注》，頁170。

⁷¹李珣：〈漁歌子〉，李冰若：《花間集校注》，頁214。

⁷²孫通海、王海燕編：《全唐詩》第九冊，頁7185。

⁷³孫通海、王海燕編：《全唐詩》第十冊，頁7921。

庚申八月，太子請兩殿幸本宮清霽亭賞芙蓉、木樨，韶部頭陳盼兒捧牙板歌「尋尋覓覓」一句，上曰：「愁悶之詞非所宜聽。」顧太子曰：「可令陳藏一撰一即景快活〈聲聲慢〉。」先臣再拜承命，五進酒而成。二進酒，數十人已群謳矣。天顏大悅，於本宮官屬支賜外，特賜百疋兩。……明年四月九日，儲皇生辰，令述〈寶鼎現〉，俾本宮內人群唱為壽，上稱得體。

74

雖然哀愁風格為宮廷詞的流行審美觀，但畢竟還是要看場合，故李清照〈聲聲慢〉也就變得不適合在宮中歡宴時演唱。尤其閨怨詩在文人眼中或許仍可以消遣的心態看待，詠史懷古詞卻沒有供人一旁欣賞的距離，而是相當沉重冷峻的，自然也是「非所宜聽」的了。雖然，《花間集》中亦非沒有此類作品，只是多出於溫婉，如歐陽炯〈江城子〉（晚日金陵岸草平）⁷⁵便屬佳作，或如皇甫松〈楊柳枝〉二闕⁷⁶，亦是將淡淡的惆悵融入於景色之中，與晚唐詠史懷古詩的情調迥然不同。

自然詞的定位則在艷詞與懷古詞之間。正如同五代閨情詞中所呈現的女子有類型化的趨向——外貌姣好卻獨守空閨，它所構造的是男子聽眾嚮往的圖景，介於現實與非現實間，故以代言體出之，則百依百順、專情一志、溫柔體貼的女子們，「須作一生拚，盡君今日歡」⁷⁷，透過詞的傳播效果，將男子帶入美好的溫柔鄉。自然詞亦然，身處晚唐五代亂世，這樣的山林閒適又豈非眾人心中之桃花源？李德裕曾言：「德裕頃在內庭，伏觀憲宗皇帝寫真，求訪玄真子〈漁歌〉，嘆不能致。」⁷⁸另宋高宗亦曾作詞云：「誰云漁父是愚公。一葉為家萬慮空，輕破浪，細迎風，睡起蓬窗日正中。」並說：「紹興元年七月，余至會稽，因覽黃庭堅所書張志和《漁父詞》十五首，戲同其韻，賜辛永宗。」此詞即為第十一闕。⁷⁹以帝王之身尚如此愛好此詞情調，更何況五代當時附庸風雅之文人了。故自然詞多被選入《花間集》之中，成為當時流行的第二大歌詞題材，亦可從另一面證

⁷⁴【宋】陳世崇：《隨隱漫錄》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁1660-1661。

⁷⁵李冰若：《花間集校注》，頁132。

⁷⁶李冰若：《花間集校注》，頁42-43。

⁷⁷【前蜀】牛嶠〈菩薩蠻〉，李冰若：《花間集校注》，頁90。

⁷⁸【唐】李德裕：〈玄真子漁歌記〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》（臺北：臺灣商務，1993年），頁3。

⁷⁹唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：洪氏出版社，1981年。）第二冊，頁1291。

明詩壇影響與上層階級聽者的喜好對詞之題材的影響，只是不如艷情詞那般通俗、娛樂罷了。

二、詩之境闊，詞之言長

正如大家所熟知，閨閣題材於梁陳時期便已發展，夏承燾先生曾言溫庭筠作詞「一以梁陳宮體，桃葉、團扇之詞當之」⁸⁰意思在說，溫詞的內容與風格不是全然獨立於詩的，而是由梁陳時代宮體詩的內容與風格而來，明人楊慎也有類似的說法，其云：「大率六朝人詩，風華情致，若作長短句，即是詞也。」⁸¹、沈雄：「孫琮曰：『感郎不羞赧，回身向郎抱』，六朝樂府便有此等艷情，莫訶詞人輕薄。」⁸²皆認為後代艷詞不過襲六朝樂府之風。況且早在南朝時，劉勰便以「輕綺」、「流靡」評論兩晉詩人，⁸³晚唐司空圖《二十四詩品》中也有「纖濃」、「綺麗」二品，⁸⁴也就是說，花間詞的內容、風格，完全承襲自詩傳統。只是後人常以盛唐詩為詩之典範，進而以盛唐風格作為詩的主要文體風格，因此相較之下，花間詞便與詩不似了。

然而，雖然花間詞走的基本上是六朝詩的老路，仍有其創新之處，就結構而言，高友工先生將律詩當成中國文學的抒情美典，我們若以律詩跟詞進行對照便會發現詩詞之間有許多先天上的差異。如高先生所說，律詩四聯呈現的乃是「縱向流動性（hypotaxis）」與「橫向對照性（parataxis）」的對立，首聯破題，藉以割斷與外在世界的聯繫而將詩導向一自涵的世界，此自涵來自於中間兩聯的對仗，在語音與語義達成了完美互補，堪媲美於空間性的精神圖式；而尾聯則回到傳統的表現模式，對詩人的實際環境作出反響以結束全詩，可說為前三聯描寫性核心

⁸⁰夏承燾：〈四庫全書詞籍提要校議〉，《唐宋詞論叢》（臺北：華正書局，1974年），頁244。

⁸¹【明】楊慎：《詞品》卷一評王筠〈楚妃吟〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第一冊，頁425。

⁸²【清】沈雄：《古今詞話》〈詞品〉下卷，唐圭璋編：《詞話叢編》第一冊，頁852。

⁸³《文心雕龍·明詩》：「晉世群才，稍入輕綺。張潘左陸，比肩詩衢，采縟于正始，力柔于建安。或析文以為妙，或流靡以自妍，此其大略也。」見【梁】劉勰著、周振甫注：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1994年），頁84。

⁸⁴纖濃品：「采采流水，蓬蓬遠春。窈窕深谷，時見美人。碧桃滿樹，風日水濱。柳陰路曲，流鶯比鄰。乘之愈往，識之愈真。如將不盡，與古為新。」、綺麗品：「神存富貴，始輕黃金。濃盡必枯，淡者屢深。霧餘水畔，紅杏在林。月明華屋，畫橋碧陰。金尊酒滿，伴客彈琴。取之自足，良殫美襟。」見【唐】司空圖著、陳國球導讀：《二十四詩品》（臺北：金楓出版社，1999年），頁51、68。雖然此二品在形容中似與《花間集》之風格不類，但那是因《二十四詩品》本身表現出的道家傾向所致，並不妨礙其作為詩歌的兩種成熟風格。此外，關於《二十四詩品》之作者歷來多有歧說，此處暫從舊論，不擬細究。

的框架，以「境」的觀念攬住了詩人的想像。⁸⁵若以前舉〈偶游〉一詩為例，則首聯點出了曲巷內的小空間，帶入了閨閣中的世界；領聯以房中飾物兩兩相對，頸聯則是由房內看出去的外部景色，最後再以「表現」的表白說法，將詩由橫向之景轉往縱向之情，正符合律詩的抒情美學。

然而詞則不同，詞中少有要求對仗的詞調，或者應該說，若是以音樂為主，文字從之，實無對仗之必要；可見者如〈浣溪沙〉下片首二句、〈鷓鴣天〉上片末二句常有人對仗，但也無明文規定，似是文人間約定成俗的作法。第二，詞的字數不一，從二字短句到九字長句均有所見，然而亦不乏連續同字數的句子層疊而出者，是故縱向與橫向的切換甚為多樣化；就聲韻而言，平韻、仄韻與平仄相間者也所在多有，可以說，一個詞牌便能構成一個具有自身特色的結構。第三，詞中常用的領頭字也破壞了詩自古以來的雙音節對稱句型，讓字的組合運用發揮了更多的可能，是以不論是傳統所謂以文、以賦的作法；或者現在所稱敘事、描寫等手法，在詞中反有更大的包容性。

孫康宜先生便曾採用此種模式，比較了蘇軾〈念奴嬌〉（大江東去）與其〈送鄭戶曹〉詩的不同，如詞中「人道是」一類的語句在詩中絕少出現，在詞中卻儘可作為類敘事性的引領句。此外像寫景，因著詞牌中四字、四字的結構，產生了「亂石穿空，驚濤拍岸」這樣凝煉的句子，使其節奏相得益彰；至於〈送鄭戶曹〉雖同有弔古的成份存在，但在詩裡是一連串的用典開頭，馬上讓人置身文學傳統中，正如孫先生所說：「這首詩寫景的片段乃工筆刻畫，彷彿無數意象的堆疊，頗有史詩『目錄式』（catalogue）敘寫的架勢。詩中豐富的史典，又創造出寬廣渾厚的新氣象。」⁸⁶是以王國維謂「詩之境闊，詞之言長」⁸⁷，以「境」與「言」作為詩詞間的審美判準，實為卓見。

以此之故，詞體因其多變的句式，也更容易安排敘事的技巧，讓它更能達到娛樂化的效果。白居易〈長恨歌〉與元稹〈連昌宮詞〉在當時如此受歡迎，便是因其中的故事成分足以動人，不過〈長恨歌〉所敘不足，因有陳鴻撰《長恨歌傳》廣之，大抵以詩敘事，至此幾為極限了。而詞則不然，舉例言之，敘事筆法的使

⁸⁵高友工：〈中國抒情美學〉，《中國抒情傳統的再發現（下）》（臺北：臺大出版中心，2009年），頁537-638，尤其是615-620頁「抒情理論：審美觀念的形成」之部分。

⁸⁶參自孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁202-205。

⁸⁷王國維：《人間詞話刪稿》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁4258。

用以韋莊名作〈女冠子〉（四月十七）、〈昨夜夜半〉⁸⁸最為有名，其詞不似溫庭筠擅用意象，詞藻華麗，而是以平鋪直敘的筆法寫來，一開頭直接點出日期，好似真有其事一般；而聯章體的採用更呈現故事的進行脈絡，從女子與君別離之哀的回憶敘起，到夢裡相見之喜的近現在，再到醒時知是夢，更加悲哀的現在為止，情節簡單而完整，卻是引人入勝，這樣的手法，均是從前六朝閨閣、愛情詩所少見的。或如張泌〈浣溪沙〉（晚逐香車入鳳城）⁸⁹，《栩莊漫記》評為「筆下無難達之情，無不盡之境，信手描寫，情狀如生，所謂冰雪聰明者也。如此詞活畫出一個狂少年舉動來。」⁹⁰全詞以狂生的視角切入，突出表現兩人的動作、狂生的獨白，並以女子依稀道出的評價收束，將時間凝結於此一剎那，場景如在目前，情節樸拙可喜。像這樣打破詩體對稱的結構，無疑更能增強愛情題材的敘事生動度，便是利用了詞體「言長」的特性。

肆、「以樂從詞」的主文現象

然而尚有個問題，雖然詞體最後是以陰性風格定調，但前面提及詞在初創調時有那麼多的實用功能，其音樂調性該也相當多樣化才是，儘管詞樂至今無傳，不能得知其實際聲情，不過前述燕樂的性質既是「古今中外，兼收並蓄，包羅萬象」，我們可以很合理的推斷出，詞樂的風格應也是多彩多姿的。且因多從邊疆地區傳入，自然會帶有更多熱情奔放的曲調，這點可再從其與南朝之清樂的比較中得知。清樂的主要樂器為絲竹，燕樂的樂器則包括箏、腰鼓、羯鼓、屈項琵琶、五弦箏篋等樂器，其聲「鏗鏘鏗鞳，洪心駭耳」，「感其聲者，莫不奢淫躁競，舉止輕颯，或踊或躍，乍動乍息，躡腳彈指，撼頭弄目，情發於中，不能自止。」⁹¹具有如此大的感人效果，絕非傳統從容和緩之清樂能可比擬。

另外像〈破陣子〉這個詞牌該是〈破陣舞〉摘取而來，其舞曲調性史有記載：「皆雷大鼓，雜以龜茲之樂，聲振百里，動蕩山谷。」⁹²不論是摘取哪個片段，

⁸⁸李冰若：《花間集校注》，頁 69-70。

⁸⁹李冰若：《花間集校注》，頁 97。

⁹⁰李冰若：《花間集校注》，頁 98。

⁹¹【唐】杜佑：《通典》第四冊卷一四二，頁 3615。

⁹²【後晉】劉昫等：〈舊唐書·音樂志〉，《景印文淵閣四庫全書》第 268 冊，史部二六正史類，頁 705。

當不會從如此氣勢變成陰柔一脈；吳熊和先生尙曾就一些常用詞調，舉有唐宋人記述可憑的二十調，以窺其聲情之一斑，其中不屬陰柔一類的，便有高調的〈甘州遍〉、〈漁家傲〉、〈念奴嬌〉、曾用作軍樂凱歌與元旦朝會的〈水調歌頭〉、清澈嘹亮的笛曲〈水龍吟〉、歌時須浩唱的〈賀新郎〉、悲壯激烈的〈雨中花〉、末段聲尤激越的笛曲〈蘭陵王〉、曲節抑揚可喜的〈夢行雲〉等，其他尙有〈喜遷鶯〉、〈破陣子〉、〈六州歌頭〉均是雄曲。⁹³既然如此，若此類曲子寫以艷麗的內容，豈非聲情不合？舉例而言，敦煌詞中的〈定西蕃〉是這樣寫的：

事從星車入塞。衝沙磧，冒風寒，度千山。 三載方達王命，豈辭辛苦
艱。為布我皇綸綽，定西蕃。⁹⁴

正如任半塘先生所說：「此辭比一般唐調之〈定西蕃〉（指溫韋集內五首）句法全同，惟僅押四平韻，不兼協仄韻，此乃早期格調之明徵——一也。文字內容不但寫赴番宣召，效忠唐室之誠摯，末句且直呼調名，曰『定西蕃』，與敦煌曲內〈獻忠心〉、〈定風波〉等調之表現相同，顯然又為早期格調之明徵——二也。後一點尤值注意。試看晚唐五代同調之作今尙流傳者，總不過十首左右，而內容十之六皆艷情，曰『人似玉，柳如眉，正相思』一類語；十之三雖涉獵較廣，及於邊塞與行旅等，卻絕無就調名本意寫政治上靖邊立功之大事者，其非早期作品可知。故此辭之作，斷在溫庭筠以前，當無可疑。」⁹⁵任先生所舉「人似玉，柳如眉，正相思」句子，出於溫庭筠三闋〈定西蕃〉中的第三首上片，我們再看他的第二首是這樣寫的：

海燕欲飛調羽。萱草綠，杏花紅，隔簾櫳。 雙鬢翠霞金縷，一枝春艷
濃。樓上月明三五，鎖窗中。⁹⁶

確是一派春怨氣息，與初創調時的豪放內容相去甚遠。不過相反的，敦煌詞中亦有看似不遵本意而作之例，如〈浣溪沙〉：

⁹³吳熊和：《唐宋詞通論》，頁 122-128。

⁹⁴任半塘：《敦煌歌辭總編（上）》，頁 452。

⁹⁵任半塘：《敦煌歌辭總編（上）》，頁 454。

⁹⁶李冰若：《花間集評注》，頁 25。

好是身霑聖主恩，紫欄初着耀朱門。合郡人心銜喜賀，拜明君。 竭節
盡忠扶社稷，指山為誓保乾坤。看着風前雙旌擁，賀明君。⁹⁷

就調名來看，此曲或是浣紗女勞動時所創之曲，不過在此詞中，「竭節盡忠扶社稷，指山為誓保乾坤」二句氣勢磅礴，徹底將江南兒女溪邊輕唱之形象逆轉而成一壯詞。以「倚聲」為第一要務的詞，怎能不顧聲情至此？

任半塘先生在《敦煌曲初探》一書中曾由詞之文字格式判斷，認為〈宮怨春〉調很可能便是〈獻忠心〉之別體，然而在《敦煌歌辭總編》中，任先生駁斥了自己早前的看法，依據便是詞的聲情，其言曰：「〈宮〉之存辭，凡讀者皆知其為『征婦怨』，其唱腔必然為旦色之雌聲。〈獻〉之歌者既為蕃將，當大別於宮人，其唱腔必然為淨色之壯吼，二者何從同調？原因如何，今日已闕，誠無從驗，若大情理所在，有不容違者。」⁹⁸正因聲情乃「大情理所在，有不容違者」，是以像前舉〈定西蕃〉或者〈浣溪沙〉那般同樣調名卻有全然不同風格的詞作出現時，也就很難解釋。筆者以為，此問題或許由於同一詞調的不同唱法。考〈水調〉一曲，《明皇雜錄》中記李嶠進玄宗〈水調歌〉為七字四句，但白居易〈聽水調詩〉則云「五言一遍最殷勤」，《脞說》亦云：「〈水調〉第五遍，五言調，聲最愁苦。」似乎〈水調〉亦有一句五字者，其中歧異《碧雞漫志》記之甚詳，⁹⁹不知為〈水調〉大曲中的各個片段耶？抑或〈水調〉在唐時便已有多種不同之唱法？尚有一例。段安節《樂府雜錄》中記「大歷中……嘗有樂工自撰一曲，即古〈長命西河女〉也，加減其節奏，頗有新聲。」¹⁰⁰古調子加減節奏後即為新聲，一如後代「攤破」、「偷聲」、「減字」、「促拍」一類，不過此處樂工便無賦予此調新名，而以古名演新聲，可能便是不同唱法之由來。此外，即使句式相同也不一定便為同一曲調，如〈涼州〉見於宋世即有七宮曲，〈伊州〉見於宋世者亦有七商曲，¹⁰¹另如單柳永一人所作九闋〈傾杯〉中就有五種宮調，可見同一調名、同樣曲拍而唱法不同者也所在多有。

⁹⁷任半塘：《敦煌歌辭總編（上）》，頁 448。

⁹⁸任半塘：《敦煌歌辭總編（中）》，頁 680。

⁹⁹【宋】王灼：《碧雞漫志》卷四，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 596-597。

¹⁰⁰【唐】段安節：《樂府雜錄》，頁 17。

¹⁰¹【宋】王灼：《碧雞漫志》卷三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 591、592。

而之所以屢翻新聲，可能源於「以樂從詞」的需求。何謂「以樂從詞」？研究音樂的洛地先生對此曾有極端之說法，他認為，詞之歌唱乃是依字聲化為旋律，也就是說，是沒有旋律確定的唱調的。其舉出許多證據，茲列其要觀之：一、對唐宋時期的中國而言，傳播技術是否如此發達，可以讓一個旋律確定的唱調流傳數百年，或者如「凡有井水處皆可歌柳詞」那般，流傳全中國有一統一的唱法？二、若有一旋律確定的唱調，即使平仄全然不同，亦可演唱，恰恰是因旋律由字聲而化，故須格外講究。據此，洛地提出了「律詞」的概念，認為詞在格律化前，固然可能有旋律確定的唱調，然而格律化後，確立了一定的文體格式——便是古人所稱「腔」、「譜」、「調」——就可由字而唱，隨人各殊的。詞非但不如大家所想的以樂為主，文從之，而是以文為主，樂次之。¹⁰²

此說相當大膽，推翻了過去多數學者的說法，然而此種以文為主的中國藝術發展，龔鵬程先生亦曾述說，在他〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉¹⁰³一文中，部分否定了李澤厚先生所說中國美學的第一個特徵乃是以「樂為中心」的觀點，而應是以「文為中心」，所有的藝術最後都被消融於文學之中。不過對於詞，龔先生仍接受傳統說法，將詞的產生當作「逆轉詩藝術的發展」而從屬於音樂，直至後期才又讓渡與文學。倘若結合洛先生的看法，詞非但沒有逆轉，而是更加承襲了以文為中心的中國傳統。

由於以樂從詞，是以當文人開始投入創作之時，很自然地便會受到當時文壇的影響，詞的風格亦容易被文字內容所主導，而漸漸地趨向一尊。溫庭筠之所以能在詞史上取得重要的地位，除了他創作的詞在質量上均為上等之外，便在於他比白居易更進一步，在詞體的雙線路間做了一番調和——以民間詞之形式，寫宮廷詩之內容，並確立了詞體娛樂化的傾向，藉由這種方式將詞廣泛播於上層社會的宴席之間，也播於民間的歌樓舞榭，於是得到了文人們的響應，而後有《花間集》的產生，更展現了上層階級的話語權力，陰性風格從此成為詞體的基調。

第二節、《花間集》的隱典律

¹⁰²洛地：〈律詞之唱，「歌永言」的演化〉，《詞體構成》（北京：中華書局，2009年），頁277-347。

¹⁰³龔鵬程：〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉，收於柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現（上）》（臺北：臺大出版中心，2009年），頁189-220。

所謂上層階級的話語權力，很明顯地表現在《花間集》這部選集身上。觀《花間集》的作者中，溫庭筠雖仕途坎坷，然才名遠播；韋莊、和凝、毛文錫、歐陽炯等人則皆曾居高官，¹⁰⁴相較之下，《花間集》之前的詞多流傳於民間，不受文人重視，即使白居易、劉禹錫等人開始創作，也都只是零星篇章、隨作隨掃的遊戲心態，沒有多大影響力。此外，歐陽炯為此集所作的序，更幾乎等於一篇為詞體定位的宣言。作者的地位、集中收錄作品的質與量、第一篇對詞的批評文章，這幾個因素經由文字的流傳後，便構成了上層階級的話語權力，更隱然產生了典律化的效果。我們知道，典律的建構背後常代表著主流文化的意識形態與霸權，邱貴芬曾說道：

Arnold Krupat 認為典律和其他文化產品一樣，無法排除意識型態的介入。典律運作並非單純的篩選所謂最好的作品，而往往在有意無意間將強勢意識形態產品加以美學包裝，供大眾消費，間接鞏固強勢文化。¹⁰⁵

《花間集》的意識形態最明顯地表現在序言之中，故我們首先便由此文章切入以觀。其言如下：

鏤玉雕瓊，擬化工而迴巧，裁花剪葉，奪春艷以爭鮮。是以唱雲謠則金母詞清；挹霞醴則穆王心醉。名高白雪，聲聲而自合鸞歌；響遏行雲，字字而偏諧鳳律。楊柳大堤之句，樂府相傳；芙蓉曲渚之篇，豪家自製。莫不爭高門下，三千玳瑁之簪；競富樽前，數十珊瑚之樹。則有綺筵公子，繡

¹⁰⁴【清】吳任臣《十國春秋》卷四十前蜀六〈韋莊傳〉：「明年，高祖立行台於蜀，……於是帥吏民哭三日，擁高祖即皇帝位。進左散騎侍，判中書門下事。凡開國制度號令，刑政禮樂，皆由莊所定。」《十國春秋》（北京：中華書局，2010年）第二冊，頁593。【宋】薛居正等：《舊五代史》卷一二七周書十八〈和凝傳〉：「晉有天下，拜端明殿學士兼判度支，轉戶部侍郎。會廢端明之職，復入翰林充承旨。」《景印文淵閣四庫全書》第278冊，史部三六正史類，頁406。【清】吳任臣《十國春秋》卷四一前蜀七〈毛文錫傳〉：「已而來成都，從高祖官翰林學士承旨。永平四年，遷禮部尚書，判樞密院事。」《十國春秋》第二冊，頁609。【元】托克托等：《宋史》卷四七九〈西蜀世家〉：「知祥僭號，以為中書舍人。廣政十二年，拜翰林學士。……二十四年，拜門下侍郎，兼戶部尚書，平章事。」《景印文淵閣四庫全書》第288冊，史部四六正史類，頁697。
¹⁰⁵邱貴芬：〈「發現台灣」：建構台灣後殖民論述〉，陳東榮、陳長房主編：《典律與文學教學：第十六屆全國比較文學會議論文選集》（臺北：書林出版有限公司，1995年），頁235。

幌佳人，遞夜夜之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絕之辭，用助嬌饒之態。自南朝之宮體，扇北里之娼風。何止言之不文，所謂秀而不實。有唐已降，率土之濱。家家之香徑春風，寧尋越艷；處處之紅樓夜月，自鎖嫦娥。在明皇朝，則有李太白應制清平樂詞四首。近代溫飛卿復有金荃集。邇來作者，無愧前人。今衛尉少卿字弘基，以拾翠洲邊，自得羽毛之異；織綃泉底，獨抒機杼之功。廣會眾賓，時延佳論。因集近來詩客曲子詞五百首，分為十卷。以炯粗遇知音，辱請命題，仍為敘引。昔郢人有歌陽春者，號為絕唱，乃命之為花間集。庶使西園英哲，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。¹⁰⁶

這篇序展現出了兩個重點：一、詞體雅化的意識；二、詞體娛樂化傾向的確立。以下再就此兩點分述之，並討論其各自帶來的影響。

壹、詞體雅化的意識

早在中唐時期，劉禹錫在所創〈竹枝〉詞的序言中便說：

四方之歌，異音而同樂。歲正月，余來建平，里中兒聯歌《竹枝》，吹短笛擊鼓以赴節。……昔屈原居沅、湘間，其民迎神，詞多鄙陋，乃為作《九歌》，到于今荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝詞》九篇，俾善歌者颺之，附於末。後之聆巴歎，知變風之自焉。¹⁰⁷

在此篇序言中，劉禹錫很清楚地說明他的創作動機乃在《竹枝》民歌「詞多鄙陋」，已隱然透出雅化的心態。不過劉氏是以屈原作為先驅典範，仿倣其行爲，其間存在著偶然性與隨意性，一直到《花間集》的出現，才可說是正式地劃分出了文人雅士詞與民間樂府的界線。

〈花間集序〉中，歐陽炯用〈白雪〉、〈陽春〉等曲目作為類比，可知其有意

¹⁰⁶歐陽炯：〈花間集敘〉，李冰若：《花間集校注》前頁。

¹⁰⁷【唐】劉禹錫：〈竹枝詞引〉，王全點校：《全唐詩》第十一冊卷三六五，頁 4112。

識地要將花間詞與下里巴人一類民間俗曲相對，故說「休唱蓮舟之引」；「何止言而不文」的批評更張顯了他們所追求的目標為「文」，文字的雅化便是他們對此集最自豪之處。此外，「豪家」、「綺筵公子」、「西園英哲」的閱聽受眾更與普羅大眾格格不入，強調「詩客曲子詞」也很明顯地標誌了此詞集的文化地位，故詞被挪移至上層階級宴飲享樂的場所，使得花間詞在趙崇祚、歐陽炯等人的編選偏好下，產生與敦煌曲子詞截然不同的風貌，讓詞正式成為文人雅士的專屬文藝。

事實上，雅的內涵相當廣泛，從社會的角度來看，則雅俗便是上層階級與下層階級的差別：上層階級包括士大夫、宮廷朝臣等一類讀書人，下層階級則為農、工、商等知識水平較低的民間百姓。不過雅更重要的內涵還在藝術方面，此又可分三層次：第一層次為文辭上的雅；第二層次為內容上的雅，此內容上的雅須連結中國儒家的價值觀，一般稱為「雅正」，多指忠君愛國、正直守節一類有益風教、倫常的思想，或者放寬標準，至少也要「不溺於情慾、不蕩而無法」¹⁰⁸；第三層次為精神上的雅，乃是中國文人對藝術追求的境界，一般稱為「雅韻」，如王國維所謂：「詞之雅鄭，在神不在貌。永叔少游雖作艷語，終有品格。方之美成，便有淑女與倡伎之別。」¹⁰⁹對於歐陽修、秦觀與周邦彥的評判便是基於第三層次的雅俗之分。此外還有「音樂」的雅等等。當然，雅俗間的關係並無一明顯可分的界線，而是相當辯證的。

由此標準看來，《花間集》的雅化主要在於社會階級與文辭上，其他仍不乏「俗」的成分在，如序中提到「三千玳瑁之簪」與「數十珊瑚之樹」的奢侈場景，便讓此集擺脫不了「俗」的色彩。順著其所用典故，可知歐陽炯在當時情境之下，自比於西晉時期石崇的金谷宴集並引以為傲。羅宗強先生是這樣說的：

西晉士人的宴集，實是他們尋歡作樂行為之一部分，山水琴詩，俱佐宴樂之需，他們之於詩文，主要的是從娛樂的角度考慮問題，求華美，求悅情，都是為了這一點……。他們其實是非常世俗的。在這非常世俗的活動中，也雜入了文化氣氛。時光的流逝，把世俗的部分過濾掉了，留下了屬於文化氣氛的「雅」的成分，讓後人神往。¹¹⁰

¹⁰⁸【宋】王炎：〈雙溪詩餘自序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 170。

¹⁰⁹王國維：《人間詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4246。

¹¹⁰羅宗強：《魏晉南北朝文學思想史》（北京：中華書局，2006 年），頁 74。

〈世說新語·規箴〉篇記載：「王夷甫雅尚玄遠，常嫉其婦貪濁，口未嘗言『錢』。婦欲試之，令婢以錢繞床，不得行。夷甫晨起，見錢闕行，謂婢曰：『舉卻阿堵物！』」¹¹¹王衍尚玄遠為雅，其妻愛錢為俗，便是精神與物質相對下的價值觀，石崇宴集遭羅先生批為「世俗」亦是此類。引而申之，愛情題材中精神上的滿足與感官帶來的刺激，也常是雅俗相對的另一對概念。據此，花間詞較之金谷詩，俗的成份可說是有過之而無不及，若山水琴詩還帶有些清氣，那麼「繡幌佳人，遞夜夜之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀」便純然是視覺、聽覺感官上的刺激，其宴席上的氣氛是穠麗奢華的，表現於詞作上，也不免披上華豔綺靡的風格，如溫庭筠便擅以「金」、「紅」、「碧」等鮮豔顏色點綴，輔以「玉」、「翡翠」、「水晶」、「玻璃」等材質之物，讓整闕詞染上富麗氣息。基本上，富貴本身並不俗，端在你如何表現，吳處厚《青箱雜記》曾載：「晏元獻公雖起田里，而文章富貴，出於天然。嘗攬李慶孫〈富貴曲〉曰：『軸裝曲譜金書字，樹記花名玉篆牌』，公曰：『此乃乞兒相，未嘗諳富貴者。故余每吟詠富貴，不言金玉錦繡，而惟說其氣象。若『樓台側畔楊花過，簾幕中間燕子飛』、『梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡風』之類是也。』」¹¹²便是此意。不過溫庭筠寫來尚稱含蓄，至五代多有更露骨之作如和凝〈臨江仙〉（披袍窄地紅宮錦）¹¹³，則宛如一貴婦人直至面前挑逗，除了感官上的審美外，進一步深入情慾間的探索，將享樂氣氛提升至頂點。

比較敦煌曲子中的類似題材，可以更清楚地看出花間詞雅的新變與俗的成分何在：

窈窕逶迤，貌超傾國應難比。渾身掛綺羅裝束，未省從天得至。臉如花自然多嬌媚。翠柳畫蛾眉，橫波如同秋水。裙生石榴，血染羅衫子。 觀
豔質語軟言輕，玉釵墜素綰烏雲髻。年二八久鎖香閨，愛引鴉兒鸚鵡戲。
十指如玉如葱，凝酥體雪透羅裳裏。堪娉與公子王孫，五陵年少風流婿。

¹¹¹【劉宋】劉義慶著、徐震堦校箋：《世說新語》（臺北：文史哲出版社，1985年），頁307。

¹¹²【宋】吳處厚著、李裕民點校：《青箱雜記》（北京：中華書局，1985年）卷五，頁46-47。

¹¹³李冰若：《花間集校注》，頁138。

同樣寫女性，同樣極力描寫姣好的外貌，同樣訴諸於視覺感官的享受，這首〈傾盃樂〉在功能上與花間詞同樣世俗，然而卻沒有花間詞的富麗堂皇。所謂富麗堂皇表現在兩層面，一為上層階級的生活環境，故溫庭筠筆下的女子能夠「弄妝梳洗遲」，能夠穿著繡著「雙雙金鷓鴣」的羅襦，他們寫的，便是綺筵公子身旁的佳人；而〈傾盃樂〉中的女子則須靠詞人以「窈窕」、「貌超傾國」、「從天得至」、「臉如花」、「嬌媚」等詞來形容其美，但這種形容是幻想的、誇飾的，更多彰顯的是平民的渴望，因而帶著些許虛無飄渺。第二，富麗堂皇還表現在藝術手法上，前面提過溫庭筠採用靜態、動態交織的意象，給人目不暇給之充實感，同時修辭的使用與煉字的精湛亦讓詞作呈現含蓄之美；而〈傾盃樂〉所用以寫美之詞全是平鋪直述的，同樣寫美人如花，前者用「照花前後鏡，花面交相映」來襯托，後者則直寫「臉如花」，便全無韻味。另外「渾身」、「血染」兩詞也稍嫌粗糙，與「綺羅裝束」相配顯得頗不協調，因此溫庭筠的詞作可展現出其特有的風格，但民間詞卻往往予人淺白的印象。《花間集》的雅，就在此兩層面上判然可見。

對民間而言，這樣的雅化造成了距離。林立先生說道：

現代西方文化批評家在研究通俗藝術（或流行藝術）之時，頗注意作品與讀者之間距離的問題。他們認為一件作品能否引起共鳴，一方面要看創作人是否願意與受眾溝通，溝通的程度若何；另一方面則要看受眾的理解能力。¹¹⁵

前面提到，《花間集》的創作乃為供應特定對象，創作者（詩客）要溝通的受眾為有文化素養的「西園英哲」或經濟能力好的「綺筵公子」，他們描寫的富麗堂皇場景是一般民眾接觸不到的，這是階級上的距離；再者，使用了含蓄、隱晦的手法創作，則又將理解能力較差的平民屏除在外，這是文學上的距離。是以雖然其精神是十分媚俗的，卻能從此躋身於文人群體，成為後代文人多所討論甚至仿效的對象。

¹¹⁴ 〈傾盃樂〉，任半塘：《敦煌歌辭總編（上）》，頁 211。

¹¹⁵ 林立：〈流行美學與唐宋民間俚詞〉，《文與哲》第 4 期（2004 年 6 月），頁 160。

當有了典律，「它一方面描述或反映了主體文化的品味、喜好、價值觀及當道的意識形態，另一方面也反映了文化遴選主義的侷限：它勢必無法容忍異己。同時，這種排他性也暴露出主體文化的霸權面目。」¹¹⁶尤其「雅」的意識形態又與中國文學傳統相合，故能普遍受到認同，與其相對的「俗」本該為詞的主流，在此強勢主導下迅速邊陲化，此種文化霸權在中國這個以文為主的社會中表現得更加明顯：如一、歌伎們紛紛向文人乞詞，皆以得文人雅詞為貴。二、曹組等滑稽一派受到歷史的冷落，除了當時供人笑樂之外，不久便乏人問津。三、流傳下來的只會有「不協律腔」的文人詞而不會有「只緣音律不差，下語全不可讀」¹¹⁷的樂工詞等，都反映了這種情況。

然而，北宋初期恰好出現了柳永這樣一個對照組，其不只內容與精神上頗多俗詞，甚至逆轉了《花間集》對文辭的雅化，成為大家共同的箭靶，典律的排他性在此表現得相當徹底。有幾個大家耳熟能詳的本事表現了這種情況，如《畫墁錄》卷一：「柳三變既以詞忤仁廟，吏部不改放官。三變不能堪，詣政府，晏公曰：『賢俊作曲子麼？』三變曰：『祇如相公亦作曲子。』公曰：『殊雖作曲子，不曾道『綵綫慵拈伴伊坐』。』柳遂退。」¹¹⁸《唐宋諸賢絕妙詞選》卷二：「後秦少游自會稽入京見東坡，坡云：『久別當作文甚勝，都下盛唱公「山抹微雲」之詞。』秦遜謝。坡遽云：『不意別後公卻學柳七作詞。』秦觀答曰：『某雖無識，亦不至是，先生之言，無乃過乎？』」¹¹⁹此外，李清照描述柳詞「大得聲稱於世」的事實同時，也不忘點出最嚴重的「詞語塵下」¹²⁰、王灼批評柳詞「淺近卑俗」，斥為「野狐涎」¹²¹，均是崇雅抑俗的觀念。

同時，柳永不只逆轉了文辭的雅化，也打破了《花間集》劃出的距離，故王灼稱其詞「不知書者尤好之，予嘗以比都下富兒，雖脫村野，而聲態可憎」¹²²，言下之意，認為他身為一知識分子，卻沒固守上層階級的身分地位，而仍創作下層階級喜愛的作品。徐度云：「其詞雖極工致，然多雜以鄙語，故流俗人尤喜到

¹¹⁶張錦忠：〈他者的典律：典律性與非裔美國女性論述〉，陳東榮、陳長房主編：《典律與文學教學：第十六屆全國比較文學會議論文選集》，頁 155。

¹¹⁷【宋】沈義父：《樂府指迷》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1439-1440。

¹¹⁸唐圭璋編著：《宋詞紀事》，頁 14。

¹¹⁹唐圭璋編著：《宋詞紀事》，頁 113-114。

¹²⁰【宋】胡仔：《苕溪漁隱叢話·後集》卷三三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 716。

¹²¹【宋】王灼：《碧雞漫志》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 576。

¹²²【宋】王灼：《碧雞漫志》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 578。

之。其後歐、蘇諸公繼出，文格一變，至為歌詞，體制高雅。柳氏之作，殆不復稱於文士之口，然流俗好之自若也。」¹²³舉歐陽修、蘇軾與之對立，排他的傾向極為明顯。胡仔亦說：「彼其所以傳名者，直以言多近俗，俗子易悅故也。」¹²⁴皆強調了柳詞的接受對象乃是有別於文人詞的。

宋人重雅的傾向尚有一例可談，見於吳曾《能改齋漫錄》：

南唐宰相馮延巳有樂府一章，名〈長命女〉，云：「春日宴。綠酒一杯歌一遍，再拜陳三願：一願郎君千歲。二願妾身長健。三願如同梁上燕，歲歲長相見。」其後有以其詞意改為〈雨中花〉云：「我有五重深深願：第一願且圖久遠。二願恰如雕梁雙燕，歲歲得長相見。三願薄情相顧戀。第四願永不分散。五願奴哥收因結果，做箇大宅院。」味馮公之詞典雅豐容，雖置在古樂府，可以無愧，一遭俗子竄易，不惟句意重複，而鄙惡甚矣。¹²⁵

二詞內容相去無幾，然而後詞在文辭方面多俗字及贅字如「奴哥」一類，並且句意重複；在精神上亦表現出對物質的貪婪，全無馮詞的典雅婉轉，故遭鄙惡，可見「文」與「雅」在宋人文壇中不可撼動的地位。《花間集》之典律能為宋初文人接受者，其「雅化」的結果實為關鍵。

貳、詞體娛樂化傾向的確立

雖說《花間集》造成了典律化的效果，不過這個典律建構在宋代還是相當薄弱的，正確說來，一直要到清代張惠言以其「典律式的詮釋」解溫庭筠詞，欲補其道德價值之缺，並將其納入選本作為教材，才算是有意識的典律建構行為。據侯雅文先生在詞學中使用的定義，典律是「具有權威性而足為模範之『特定作品』」，此「特定作品」「具有普遍道德、美學價值」，另又將「規範性只限於某一特定時

¹²³【宋】徐度：《卻掃編》卷下，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 436。

¹²⁴【宋】胡仔：《苕溪漁隱叢話·後集》卷三九，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 726。

¹²⁵【宋】吳曾：《能改齋漫錄》卷十七，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 529-530。

代的範作」稱為「準典律」。¹²⁶考《花間集》，其美學價值受到後人（不只某一特定時代）承襲，然而在道德價值上卻遭否定，是因其雖然具有典律的影響力，但本文在此用「隱典律」稱之，以強調它未被全然接受、尊奉的缺陷，與典律進行區別。而《花間集》的道德價值之所以遭到否定，原因便是在其娛樂化所帶來的「俗」的內涵。

早自溫庭筠調和民間與宮廷的音樂文學之時，詞的娛樂化便於焉確立，《花間集》以他為祖，集中作品自然亦多呈現這樣的傾向，從歐陽炯的序言中看來，他是把此集當作「歌本」來看待的。

這種對文學的娛樂觀，正如上一章所述，是從南朝開始特別興盛，而此娛樂觀背後代表的其實是「餘」與「新」的概念。

一、「餘」之無用

中國人對「餘」相當敏感，班固〈答賓戲〉中的「賓」把著作輕蔑地稱為「餘事」，代表作者想法的「主人」便很認真地為其辯護；¹²⁷同樣的，葛洪〈抱朴子·外篇〉也謂：「爾則文章雖為德行之弟，未可呼為餘事也。」¹²⁸可見「文」的創作從很久以前便帶有「無用」的焦慮。是以當宮體詩大膽地挑戰這個觀念時，受到的批評無日或減，正如田曉菲所說：「（癱的附屬與多餘）大而言之，象徵了整個宮體詩的命運：沒有任何實際功能，在一個不能容忍任何多餘物游離在外的文化系統之中進退維谷。」¹²⁹

〈荀子·富國〉篇中曾謂：「為之鐘鼓、管磬、琴瑟、竽笙，使足以辨吉凶、合歡、定和而已，不求其餘。」唐代的楊倞把「餘」解釋為過份，認為荀子這裡指的是鄭魏之音。¹³⁰故雖然不排除樂的「合歡」之用，仍要求其內容不致淫靡。不過正如第一節所引唐太宗之說法，當時的在上位者對音樂畢竟沒那麼嚴苛，宮

¹²⁶侯雅文：〈宋代「詞選本」在「詞典律史」建構上的意義——對「詞史」的研究與書寫提出「方法論」的省思〉，鄧喬彬編：《第五屆宋代文學國際研討會論文集》（廣州：暨南大學出版社，2009年），頁443-444。

¹²⁷【漢】班固：〈答賓戲〉，費振綱等輯校：《全漢賦》（北京：北京大學，1993年），頁357-359。

¹²⁸【晉】葛洪：《抱朴子外篇》〈尚博篇〉第三十二，陳飛龍註譯：《抱朴子外篇今註今譯》（臺北：臺灣商務，2002年），頁458。

¹²⁹田曉菲：《烽火與流星》（新竹：清大出版社，2009年）第四章：「『餘』事之樂：宮體詩及其對『經典化』的抵制」，頁142。

¹³⁰【唐】楊倞注、【清】王先謙集解：《荀子集解》（臺北：世界書局，1961年），頁252。

體詩也就悄悄地偷渡至此，餘脈不絕；承襲此傳統的詞因而在溫庭筠確立其娛樂化的同時，便將己身處於一個既實用又無用的尷尬地位：實用之處在於它為宴饗時不可或缺的娛樂，然而這樣的創作在中國人對文學的要求中，又是相當無用甚至被認為有害的。

詞既以娛樂文學的姿態盛行於文人間，也就讓它天生背負了「餘」的包袱，加上《花間集》的典律化，詞的「餘」被宋人理所當然地接受，「詩餘」一稱便由此而來，南宋人多有以此名詞集者。明代徐師曾《文體明辨》云：「詩餘者，古樂府之流別而後世歌曲之濫觴也。蓋自樂府散亡，聲律乖闕，唐李白氏始作〈清平調〉、〈憶秦娥〉、〈菩薩蠻〉諸詞，時因效之，厥後行。衛尉少卿趙崇祚輯為《花間集》，凡五百闕，此近代倚聲填詞之祖也。」¹³¹是從源流的角度解；清代況周頤《蕙風詞話》則曰：「詩餘之『餘』，作羸餘之『餘』解。唐人朝成一詩，夕付管絃，往往聲希節促，則加入和聲。凡和聲皆以實字填之，遂成為詞。詞之情文節奏，並皆有餘於詩，故曰『詩餘』。世俗之說，若以詞為詩之賸義。則誤解此餘字矣。」¹³²是從情調與形式解，兩說自有其背景，不過在宋代，最初流行的「餘」乃是「餘事」之義，如蘇軾〈張子野詞跋〉：「子野詩筆老妙，歌詞乃其餘波耳。」¹³³羅泌〈六一詞跋〉：「公性至剛……吟詠之餘，溢為歌詞。」¹³⁴即使到了南宋開始尊體而產生源流之義，「餘事」的說法仍未完全消除，如王灼：「東坡先生以文章餘事作詩，溢而作詞曲。」¹³⁵趙與峕：「歌曲特文人餘事耳。」¹³⁶等皆是。

二、「新」的誘人

娛樂化表現出來的內容取向為此「餘」，表現出來的藝術取向卻為「新」。「新」在文學批評中的使用，常與聲律、文采相關，如〈梁書·庾肩吾傳〉：「齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章使用四聲，以為新變，至是轉拘聲韻，彌尚麗靡，復

¹³¹【明】徐師曾：《文體明辨·詩餘》，陳懷玲校對：《文體序說三種》（臺北：大安出版社，1998年）頁126。

¹³²【清】況周頤：《蕙風詞話》卷一，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁4406。

¹³³【宋】蘇軾：〈張子野詞跋〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁17。

¹³⁴【宋】羅泌：〈六一詞跋〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁20。

¹³⁵【宋】王灼：《碧雞漫志》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁576。

¹³⁶【宋】趙與峕：〈白石詞跋嘉泰刊本〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁206。

逾於往時。」¹³⁷至宮體之稱，也得了「新變」的評價：「（徐摛）屬文好爲新變，不拘舊體……。摛文體既別，春坊盡學之，『宮體』之號，自斯而起。」¹³⁸不過如前所說，詞既是沿襲了六朝宮體詩的風格，在內容上實不算新，它之成功，主要還是與形式結合所致。觀宋人對《花間集》的其中一種批評模式，便是將其與晚唐以下詩對比，得出詩差詞好的結論，如王灼：「唐末五代，文章之陋極矣，獨樂章可喜，雖乏高韻，而一種奇巧，各自立格，不相沿襲」¹³⁹、陳善：「唐末詩格卑陋，而小詞最爲奇絕，今世人盡力追之，有不能及者。予故嘗以唐《花間集》當爲長短句之宗」¹⁴⁰、陳振孫：「此近世倚聲填詞之祖也。詩至晚唐、五季，氣格卑陋，千人一律，而長短句獨精巧高麗，後世莫及。」¹⁴¹等。奇巧、奇絕、精巧高麗，均是著眼於《花間集》的藝術技巧上，其實晚唐以下詩並非不佳，晚唐五代詞中也多運用詩中題材、技巧，然而必要出新，方能令人見奇，正如陸游所說：詩「桎於俗尚」，詞「擺脫故態」，¹⁴²詩因有傳統的包袱，加上盛唐形塑的詩典範過於強大，各方面也近於完備，晚唐以後已難再出新意，詞體之興，正乘此勢而起。如上一節所分析，詞之體性、結構與詩本就有別，加上文人以遊戲心態寫之，反而易於開創新的局面，其勝於詩之處，正在此「新」，此就如《南齊書·文學傳》所稱：「習玩爲理，事久則瀆，在乎文章，彌患凡舊。若無新變，不能代雄。」¹⁴³其中變革，實爲文學發展的普遍道理。且看宋朝以來，詩亦經過了向「理」發展的變革，其背後原因無非也與晚唐五代詩所遇之困境一般，均是爲了突破，故詞這個新鮮的文體在唐宋兩代大興，實是有跡可循。

三、「內容」與「藝術」的兩極評價

¹³⁷【唐】姚思廉：《梁書》卷四九〈庾肩吾傳〉，《景印文淵閣四庫全書》第260冊，史部一八正史類，頁407。

¹³⁸【唐】姚思廉：《梁書》卷三十〈徐摛傳〉，《景印文淵閣四庫全書》第260冊，史部一八正史類，頁264。

¹³⁹【宋】王灼：《碧雞漫志》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁576。

¹⁴⁰【宋】陳善：《捫蝨新話·下集》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁611。

¹⁴¹【宋】陳振孫：《直齋書錄解題》卷五五，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁1263。

¹⁴²「唐自大中後，詩家日趨淺薄，其間傑出者，亦不復有前輩閎妙渾厚之作，久而自厭，然桎於俗尚，不能拔出。會有倚聲作詞者，本欲酒間易曉，頗擺脫故態，適與六朝跌宕意氣差近，此集所載是也。故歷唐季五代，詩愈卑而倚聲者輒簡古可愛。蓋天寶以後，詩人常恨文不迨；大中以後，詩衰而倚聲作，諸人以其所長格力施於所短，後世孰得而議？筆墨馳騁則一，能此不能彼，爲易以理推也。」【宋】陸游：〈花間集跋〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁340。

¹⁴³【蕭齊】蕭子顯：《南齊書》〈文學傳序〉，《景印文淵閣四庫全書》第259冊，史部一七正史類，頁517。

此「餘」與「新」的觀念，也部分造成了《花間集》「內容」跟「藝術」的衝突，這些衝突全然表現在宋人對《花間集》的評價。他們對於《花間集》的批評，大多都能理性地扮演兩種角色，或者就藝術論藝術，或者就道德論內容，如「夫鏤玉雕瓊，裁花剪葉，唐末詞人非不美也。然粉澤之工，反累正氣」¹⁴⁴、「右《花間集》十卷，皆唐末才士長短句，情真而調逸，思深而言婉。嗟夫！雖文之靡無補於世，亦可謂工矣。」¹⁴⁵是兩種說法並陳者。分開論者，如李之儀從藝術價值的角度將《花間集》上提到領袖地位，其言曰：

長短句於遣詞中最为難工，自有一種風格，稍不如格，便覺齟齬。……大抵以《花間集》中所載為宗，然多小闕。至柳耆卿，始鋪敘展衍，備足無虞，形容盛明，千載如逢當日，較之《花間》所集，韻終不勝。由是知其為難能也。張子野獨矯拂而振起之，雖刻意追逐，要是才不足而情有餘，良可佳者。晏元獻、歐陽文忠、宋景文，則以其餘力遊戲，而風流閑雅，超出意表，又非其類也。¹⁴⁶

李之儀能認知到長短句的「自有一種風格」，可見其已將詞視為「文」之一類，並認真地使用許多詩學概念加以評斷。然而從「無補於世」角度論《花間集》者亦是不少，如陸游曾在詩差詞好的角度下稱讚《花間集》，然而也曾對其內容加以批判：「《花間集》皆唐末五代時人作，方斯時，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕如此，可嘆也哉！或者亦出於無聊故耶？」¹⁴⁷此「無聊」，很能代表「餘事」的觀念；南宋銅陽居士標舉復雅，批判更烈：「溫、李之徒，率然抒一時情致，流為淫艷猥褻不可聞之語。吾宋之興，宗工巨儒，文力妙天下者，猶祖其遺風，蕩而不知所止。脫於芒端，而四方傳唱，敏若風雨，人人歆艷咀味，尊於朋游尊俎之間，以是為相樂也。其韞騷雅之趣者，百一二而已。」¹⁴⁸

正因《花間集》中道德的缺憾顯而易見，是故宋初文人選擇了雅的第三層次

¹⁴⁴ 【宋】湯衡：〈張紫微雅詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 164。

¹⁴⁵ 【宋】晁謙之：〈花間集跋〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 339。

¹⁴⁶ 【宋】李之儀：〈跋吳思道小詞〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 36。

¹⁴⁷ 【宋】陸游：〈花間集跋〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 340。

¹⁴⁸ 【宋】銅陽居士：〈復雅歌詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 364。

——精神層面的雅化來改造詞體，採取化「艷」為「婉」的策略，在創作時更多效法的是南唐詞的風雅而非花間詞的艷媚，淘汰花間詞中「淫」的部分，一轉而為含蓄婉約，如此一來，便能在花間典律之下同時符合文壇上求雅的趨勢。此種精神上的雅化，承繼花間、南唐詞的文辭之雅，並開創了屬於宋代的詞體風格，讓婉約成為詞的主流。¹⁴⁹

第三節、從「艷麗」到「婉約」的抒情詩化

壹、馮延巳與晏殊的抒情詩化

雖然宋初詞人接受了詞為娛樂文學的這個觀念，然而他們為了調和「雅化」與「娛樂化」的衝突，採用的方式便是以詩化的寫法來提升其精神，這種詩化的寫法不是言志，而是在意境上下功夫，讓原本適合「言長」的詞加入了新的境界，這境界也不是詩中常有的「闊」，而是一種清新幽渺之感，造就了含蓄婉約的風格。我們試舉晏殊一例觀之：

一曲新詞酒一杯，去年天氣舊亭台，夕陽西下幾時回。 無可奈何花落去，似曾相識燕歸來，小園香徑獨徘徊。¹⁵⁰

前面曾提過，五代詞因其娛樂性質，突出敘事與描寫的成分，而到了晏殊詞中，已少見客觀的物事描繪，也少有個性鮮明的主人翁、指實的情事，所有的是情緒的堆疊及景的構圖，讓讀者陷入那無可名狀的氛圍之中，徘徊意境之內涵詠。這樣的寫法其實是不適合作為歌唱文學的，而更訴諸的是眼睛的閱讀，因其需要沉

¹⁴⁹ 鄭騫：「詞之所以有此（陰柔）性分，則因為他的全盛時代在南北兩宋」、「宋朝的一切，都足以代表中國文化的陰柔方面，不只詞之一端。」見氏著：〈詞曲的特質〉，《景午叢編》（台北：中華書局，1972年）上集，頁61。

¹⁵⁰ 【宋】晏殊：〈浣溪沙〉，劉揚忠編：《晏殊詞新釋輯評》（北京：中國書店，2003年），頁12。

靜的時間與空間去領略，方能真正體會詞中的美，是以我們說，這全然是詩化的筆法。

此筆法並不始自宋初，而是來自南唐，王國維曰：「張皋文謂飛卿之詞『深美閎約』，余謂此四字為馮正中足以當之。劉融齋謂飛卿詞『精妙絕人』，差近之耳。」¹⁵¹便是發現了溫庭筠與馮延巳間的不同。而宋初詞人承襲馮延巳是多人所共認，早在清代陳秋帆便言：「實則五代之詞……。推本言之，當時詞人，求其風格高軼，含蓄蘊藉，堂廡特大，為宋人楷模者，應推延巳。」¹⁵²劉熙載則進一步縮小範圍，謂：「馮延巳詞，晏同叔得其俊，歐陽永叔得其深。」¹⁵³見到了三人間的相似點。事實上，歐陽修詞的表現較為複雜，既有馮延巳之深情，也有《花間集》中自然詞的清逸，甚至下開蘇軾豪放詞；而晏殊與馮延巳的承繼關係是更為一致的，是以劉放云：「晏元獻尤喜江南馮延巳歌詞，其所自作，亦不減延巳」¹⁵⁴、況周頤稱：「《陽春》一集為臨川《珠玉》所宗」¹⁵⁵等。對於馮延巳詞，葉嘉瑩先生有很精闢的分析，他認為馮延巳寫的是一種感情的意境，¹⁵⁶並以其〈鵲踏枝〉（誰道閒情拋擲久）為例，所謂的「閒情」，正如李商隱詩「錦瑟無端五十弦」一般，是無端而來，莫知所從的。顧非雄曰：「有情天地內，多感是詩人」¹⁵⁷、袁枚：「夫詩者由情生者也，有必不可解之情，而後有必不可朽之詩」¹⁵⁸，馮延巳等人的詞，表現的正是這種多感的特質，將種種不可解之情凝煉其中，使得他們的詞具有強烈的抒情詩色彩。黑格爾說道：

抒情詩所要滿足的……，那就是要表現自己，要傾聽自己的「心聲」。關於這種心聲，要研究的有以下幾點：第一是內容，在這種內容裡心靈感知心靈自己，把所感知的形成觀念；第二是形式……；第三是抒情詩的主體（詩人）表現情感和思想的出發點，即他所處的意識和文化教養的發展階

¹⁵¹王國維：《人間詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4241。

¹⁵²【清】陳秋帆：〈陽春集箋序〉，《唐宋詞集序跋匯編》，頁 9。

¹⁵³【清】劉熙載：《藝概》（臺北：漢京文化，1985 年），頁 107。

¹⁵⁴【宋】劉放《中山詩話》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 76。

¹⁵⁵【清】況周頤著、全國公共圖書館古籍文獻編委會編：《歷代詞人考略》（北京：新華書店，2003 年），頁 204。

¹⁵⁶葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》（臺北：桂冠出版社，1992 年），頁 135。

¹⁵⁷【唐】顧非雄：〈落第後贈同居友人〉，王全點校：《全唐詩》第十五冊卷五〇九，頁 5786。

¹⁵⁸【清】袁枚：〈答載園論詩書〉，王英志主編：《袁枚全集》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993 年）第二冊文集卷三十，頁 527。

以此回頭看馮、晏的詞，會發現有許多相合點。王國維認為「詞以境界為最上」¹⁶⁰，並認為此乃五代北宋詞之獨絕，葉嘉瑩將範圍縮小，認為「從馮正中到晏殊、歐陽修這幾位詞人是最合於王國維以『境界』評詞之標準的作者，最能表現這一份詞中感發的本質。」¹⁶¹那麼何謂境界呢？葉先生指出境界在佛家經典裡有一特指之意，便是「在你的意識感知的能力所接觸到的世界」¹⁶²，在此我們可以進一步描述得更加清楚，除了意識在外部世界的流動外，抒情詩尚要經過內化及外化的過程，「一個是要把整個客觀世界及其情況吸收到主體本身裡來，讓它深受到個人意識的滲透；另一個是打開凝聚在心靈深處的情感，睜開耳目，把原來還僅僅朦朧感到的東西提升到成為觀照和觀念的對象（即成為可看可想的對象）」¹⁶³於是晏殊眼中的「亭台」、「夕陽」、「花」、「燕」等再尋常不過的事物經過詞人感知後，件件充滿著個人的意識：亭台伴的是「去年天氣」的回憶、太陽不過自然地運行，也不禁要問句「幾時回」。而自己心靈深處「無可奈何」、「似曾相識」的朦朧情感，也經過花與燕的展示反身觀照自我，凝定為觀念化的情感。

我們同樣可以晏殊為例來看黑格爾所說的第三點：「抒情詩的主體（詩人）表現情感和思想的出發點，即他所處的意識和文化教養的發展階段」。葉嘉瑩先生認為晏殊在詞中加入了理性，展現出一種「圓融的觀照」，正如那歸來的燕子，表現了「一個周遍的對於宇宙循環無盡的圓滿的整體的認識」¹⁶⁴，這樣的情感並不流於枯燥，因「在這種向特殊分化的抒情詩領域裡，人類的信仰，觀念和認識的最高深的普遍性的東西（其中包括宗教，藝術甚至科學思想的重要內容意蘊）卻仍巍然挺立，只要這些因素適合觀念和觀照的形式，就能引起感情。所以普遍性的觀點，世界觀中的實體性因素以及人生觀中的深刻理解都是抒情詩所不排斥的。」¹⁶⁵晏殊便是憑著他的技巧將其深層的人生觀融入抒情的文學中，就其個人而言，這自然與他自身的個性與文化教養有關，也使得他的詞內藏著他的個人特

¹⁵⁹【德】黑格爾著、朱光潛譯：《美學》（臺北：里仁書局，1983年），頁199。

¹⁶⁰王國維：《人間詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁4239。

¹⁶¹葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，頁237。

¹⁶²葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，頁235。

¹⁶³【德】黑格爾著、朱光潛譯：《美學》，頁197。

¹⁶⁴葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，頁242。

¹⁶⁵【德】黑格爾著、朱光潛譯：《美學》，頁200。

色；而就文學的宏觀角度來看，此種加入人生觀甚至宇宙哲學觀的做法，也幾乎快達到聞一多先生論「宮體詩的自贖」時所稱〈春江花月夜〉的高度了。¹⁶⁶

是以我們知道，詞經過這樣的改造後已近於全然的抒情化，然而，因為典律所造就的觀念，讓宋初詞人們並未放棄「娛樂」的這個功能，於是在內容與題材上仍沿襲傳統，一首首的詞皆隱藏在陰柔的面貌之下。但不同的是，詞的菁英化導致此一娛樂活動的性質有些改變，如馮延巳、晏殊這樣位高權重的宰相，其作品的表演場合常在自己家中，由家伎演唱，參與的聽眾們也多是同輩友朋、後輩門生等，是以詞人無須再討好他人，而多是創作出來娛己，也就更能加入自身的思想情感與藝術技巧。黑格爾說道：「在社交場合，人們並不談自己，一般把自己藏起來而漫談某個第三者，或某一段逸史，帶著幽默的意味用旁人的語調乃至摹仿不同角色的不同聲音。在這種情況下，詩人既不是他本人而又是他本人。他並不表現自己，他活像一個演員，能扮演各種各樣的角色，一會兒在這裡，一會又到那裡，他有時瞥眼注視某一幕情節，有時又瞥眼注視某一群人，但是無論他扮演什麼，他總是同時把他所特有的藝術家的內心生活，他的情感和生活體驗生動地擺到戲裡去。」¹⁶⁷表面上馮、晏等人仍是為歌伎代言，實際上是歌伎為詞人代言，唱出他們心中深層而幽微的情感，這樣的詞，已少見一個個濃妝華貴的艷婦，也少有心懷怨懟的思婦、與君盡歡的美婦，而多是一團團的影子、普遍化的情感。

貳、婉約美典

幽微的情感表現在文字上，最容易產生曲折的效果。我們回到葉嘉瑩先生詮解馮延巳〈鵲踏枝〉的說法來看，其言第一句「誰道閒情拋擲久」便有三層意思，先是「拋擲」兩字，可知詞人曾經努力要將這閒情拋擲；再來「久」之一字，表示詞人不僅努力，甚至是持續了一段時間的；然而「誰道」二字打住了前面的直線發展，告訴讀者詞人最後並沒有成功。這樣短短七字便繞了一圈，故葉嘉瑩先

¹⁶⁶ 聞一多：〈宮體詩的自贖〉，《唐詩雜論》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁9-19。

¹⁶⁷ 【德】黑格爾著、朱光潛譯：《美學》，頁208。

生說馮詞有著盤旋鬱結的情致。¹⁶⁸

這種盤旋鬱結，在中國古代詩學術語中被稱為「委曲」，司空圖《二十四詩品》中有其形容：

登彼太行，翠繞羊腸。杳靄流玉，悠悠花香。力之于時，聲之于羌。似往已迴，如幽匪藏。水理漩洑，鵬風翱翔。道不自器，與之圓方。¹⁶⁹

翠繞羊腸的曲折、似往已迴的迴還，很形象性地描述出這種表現手法的特色，我們再舉晏幾道〈阮郎歸〉為例：

天邊金掌露成霜，雲隨雁字長。綠杯紅袖趁重陽，人情似故鄉。 蘭佩紫，菊簪黃，殷勤理舊狂。欲將沉醉換悲涼，清歌莫斷腸。¹⁷⁰

況周頤解釋說：「『殷勤理舊狂』，五字三層意。狂者，所謂『一肚皮不合時宜』發見於外者也。狂已舊矣，而理之，而殷勤理之，其狂若有甚不得已者。」¹⁷¹與「誰道閒情拋擲久」一樣，「殷勤理舊狂」五個字可分三個層次，「舊狂」、「理舊狂」、「殷勤理舊狂」，這樣的重重迭進，也產生了委曲的多重感受，不過晏幾道此詞並無乃父詞的抽象化，藉著「狂」、「悲涼」、「斷腸」、「故鄉」等具有強烈情感的字眼，讓詞人在詞中的參與較為醒目，而不再只是隱於背後的影子。這樣直接抒發的轉變與當時詞壇發展相關，留待下一章再行詳述。

除了委曲外，此種抒情化的詞也更加地含蓄內斂，前面提到花間詞較多描寫、敘事的成分，抒情詩作為描寫的對立面在於主體意識的強化，而作為敘事的對立面便在於抒情詩更多散亂的片段而非連貫的情節，語言文字因而留白空間大，少了許多直述式的句子。這樣的筆法無疑造就了內斂的語體，黑格爾說道：「抒情詩的原則是收斂或濃縮，在敘述方面不能遠走高飛，而是首先要達到表現的深刻……。抒情詩也不排除對外在對象的鮮明描繪……，但是就連在這種情況下，真正的抒情因素也不是實際客觀事物的面貌，而是客觀事物在主體心中所引起的

¹⁶⁸葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，頁 137。

¹⁶⁹【唐】司空圖著、陳國球導讀：《二十四詩品》，頁 91。

¹⁷⁰王雙啓：《晏幾道詞新釋輯評》（北京：中國書店，2007 年），頁 166。

¹⁷¹王雙啓：《晏幾道詞新釋輯評》，頁 170。

回聲，所造成的心境……。正是由於這個緣故，在抒情詩裡凡是雖有豐富情感，而對外在事物乃至內心情境的細節進行冗長的描繪，效果總比不上簡練含蓄的作品。」¹⁷²也就是說，抒情詩中雖不排除敘事和描寫的成分，然而重點仍在抒情，故文字是相當精鍊、濃縮，追求「意在言外」的理想。正如王夢鷗先生以「純粹性」指稱「意象所隨伴的感情性質」或「意象形態所含蓄的感情價值」，而此等情感的性質與價值也就是「意在言外」所亟欲呈示的「終極目的」。¹⁷³我們舉歐陽修〈蝶戀花〉與歐陽炯〈南鄉子〉比觀：

越女採蓮秋水畔，窄袖輕羅，暗露雙金釧。照影摘花花似面，芳心只共絲
爭亂。 鴻鵠灘頭風浪晚。露重煙輕，不見來時伴。隱隱歌聲歸棹遠。
離愁引著江南岸。¹⁷⁴
二八花鈿，胸前如雪臉如蓮。耳墜金環穿瑟瑟，霞衣窄，笑倚江頭招遠客。

¹⁷⁵

歐陽炯詞便是將描寫發揮至極致，在他筆下的女主角是一個被觀賞的對象，從其身上配飾、服裝、身材及面貌的姣好寫起，到最後從事相當通俗的動作，整首詞只有一個畫面，少有情感；然而歐陽修詞則不然，同樣是描寫女子，同樣寫到了女子的服裝、配飾、面貌、行爲，然而「輕羅」的質料與「暗露」的高貴已顯出其不同的品格；¹⁷⁶接下來同樣用花來比襯女子的美，但「照影摘花花似面」便較「臉如蓮」優美且含蓄得多，首先「摘花」的動作已側面透漏女子的優雅，而「照影」的動作則點出女子既羞澀又自喜的神態，同時透過「影」的隔絕，便有了些距離的美感。下闕寫情，一句「不見來時伴」畫龍點睛，表示女子沉浸在自己的世界，竟無意識到他人皆已離去，如此回觀前面照影摘花的動作更別有一番韻味。末句雖來得較突兀、直白，不過搭配前句的歌聲漸遠的層遞效果，彷彿讀者也跟著進入這一片「霧重煙輕」的江南岸中，陪女子領略著亂絲般的離愁。在這闕詞

¹⁷²【德】黑格爾著、朱光潛譯：《美學》，頁 220-221。

¹⁷³王夢鷗：《中國文學理論與實踐》（臺北：里仁，2009 年）第二十二章〈純粹性〉，頁 230。此處文字引用蔡英俊先生的消化，見氏著：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生，2001 年），頁 114。

¹⁷⁴邱少華：《歐陽修詞新釋輯評》（北京：中國書店，2001 年），頁 55。

¹⁷⁵李冰若：《花間集校注》，頁 129。

¹⁷⁶此處分析參見葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，頁 281-284。

中，讀者不會感到自己正在「窺視」，而是與詞中人合而為一，體會詞中意境所傳達出的悠遠，這便是抒情詞帶來的感染力及含蓄的美感。

委曲的技巧與含蓄的意境結合起來就是辭源學中的「婉約」。爲了對婉約一詞有更明確的定義，茲引述劉揚忠先生對「婉約」的溯流研究於下：

婉約，原為卑順婉轉之意。《國語·吳語》云：「夫故知君王之蓋威以好勝也，故婉約其辭，以從逸王志。」《世說新語·言語》篇「南郡龐士元聞司馬德操在潁川」條，劉孝標注引《司馬徽別傳》云：「時人有以人物問徽者，初不辨其高下，每輒言『佳』。其婦諫曰：『人質所疑，君宜辨論，而一皆言佳，豈人所以咨君之意乎？』徽曰：『如君所言，亦復佳。』其婉約遜遁如此。」此二例皆指言詞卑順、俯仰隨人之意。大約自魏晉之際始，「婉約」被移用於文學批評乃至文學描寫中，形容一種婉轉輕柔、含蓄蘊藉的風格。如晉陸機〈文賦〉：「或清虛以婉約，每除煩而去濫」；南朝陳徐陵〈玉台新詠序〉：「閱詩敦禮，豈東鄰之自媒；婉約風流，異西施之被教」；又唐張彥遠《法書要錄》二引南朝梁庾元威〈論書〉：「（孔）敬通又能一筆草書，一行一斷，婉約流利，特出天性」。

有趣的是，晚唐五代之際，文學的時代風格轉向柔靡浮艷，相應的，詩詞作品中不時出現「婉約」一詞，用以形容柔美的物態和美女的風姿。如唐末李咸用〈詠柳〉詩頸聯曰：「解引人情長婉約，巧隨風勢強盤紆。」唐末五代文人詞第一部總集《花間集》中，更多地出現了「婉約」的字樣。試看：

毛熙震〈浣溪沙〉：「佯不覩人空婉約，笑和嬌語太猖狂」；〈臨江仙〉：「纖腰婉約步金蓮」。

孫光憲〈浣溪沙〉：「半踏長裙宛約行，晚簾疏處見分明。」（按：宛，通婉。）¹⁷⁷

除了上述劉先生所舉之文獻，〈文心雕龍·史傳〉篇中也曾出現「婉約」一詞，其曰：「昔者夫子閔王道之缺，傷斯文之墜，靜居以嘆鳳，臨衢而泣麟，於是就

¹⁷⁷劉揚忠：《唐宋詞流派史》（北京：中國社會科學出版社，2007年），頁8-9。

太師以正《雅》、《頌》，因魯史以修《春秋》。舉得失以表黜陟，征存亡以標勸戒；褒見一字，貴逾軒冕；貶在片言，誅深斧鉞。然睿旨幽隱，經文婉約，丘明同時，實得微言。」¹⁷⁸與幽隱對文，意指含蓄之微言而寓大義之指。綜合而言，用於人物形象，婉約指的是卑順柔美、風姿綽約；而用於語言文字，則指宛轉委曲、簡要精約，既包含了風格，也包含了語體，是以婉約成爲宋初文人對詞的理想。¹⁷⁹

前面提到這樣的轉變是一種詩化，事實上，除了抒情化的內容外，「意在言外」用言方式及「含蓄」的美典也是中國詩學傳統中相當強調的議題，蔡英俊先生對此曾有深入的分析，¹⁸⁰他提到，最早觸及此的該屬劉勰〈文心雕龍·隱秀〉篇，所謂「隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也」¹⁸¹，詹瑛先生解釋：「具有含蓄風格的作品，並非全篇到處都是隱曲的，而總是要有形象鮮明的『秀句』來『露鋒文外』。從『隱篇』和『秀句』的關係來看，『秀句』可以說是『隱篇』的眼睛和窗戶，通過『秀句』打開『隱篇』的內容。」¹⁸²套回前述歐陽修〈蝶戀花〉之例，則「不見來時伴」便是個秀句，開啓了讀者進入女子行爲及意境的通路。不過也正如蔡先生所言，「隱秀」其實更偏近一種修辭方法，「隱」可以說就是前文點出的「委曲」或「宛轉」，然而，真正去討論「言」與「意」間離合之關係並且逐漸發展成一種美典的，「是在宋代才真正取得創作與理論上的反省」¹⁸³，從北宋梅聖俞曰：「含不盡之意見於言外」¹⁸⁴、司馬光：「古人爲詩，貴于意在言外」¹⁸⁵到南宋張戒引今本不見的劉勰話語云：「情在詞外曰隱」¹⁸⁶、嚴羽標舉「言有盡意無窮」之旨¹⁸⁷、姜夔「意有餘而約以盡之」¹⁸⁸等言論，無不

¹⁷⁸【蕭梁】劉勰著、周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 293。

¹⁷⁹正如楊雨所說：「『婉約』並提，至少有三種涵義：其一是『婉』和『約』都解釋爲和順美好，用以形容女性化的柔美委曲；其二是『婉』和『約』都解釋爲儉約、隱約，用以表達含蓄幽微的藝術風貌；其三是前述兩者的融合，即形式的婉轉和美，情意的儉約隱微，曲折蘊藉。在詞學理想中，『約』的最高境界就是淖約纏綿的女性風致與隱約委曲的風雅氣度的雙美結合。」楊雨：〈婉約之「約」與詞體本色〉，《中山大學學報·社會科學版》2010 年第 5 期，頁 32。

¹⁸⁰蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，尤其是第二章：〈「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典〉。

¹⁸¹【蕭梁】劉勰著、周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 739。

¹⁸²詹瑛：〈《文心雕龍》的「隱秀」論〉，《文心雕龍的風格學》（臺北：正中，1994 年），頁 152-153。

¹⁸³蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，頁 125。

¹⁸⁴【宋】歐陽修：《六一詩話》，【清】何文煥編：《歷代詩話（上）》（臺北：木鐸出版社，1982 年），頁 267。

¹⁸⁵【宋】司馬光：《溫公續詩話》，【清】何文煥編：《歷代詩話（上）》，頁 277。

¹⁸⁶【宋】張戒：《歲寒堂詩話》，丁福保輯：《歷代詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1988 年），頁 456。

¹⁸⁷【宋】嚴羽：《滄浪詩話》，【清】何文煥編：《歷代詩話（下）》，頁 688。

在強調同樣一個概念，可以說是宋人乃至其後中國文人一致的詩學理想，這個理想在宋以前已有部分作品達到此高度，遑論理論漸漸蓬勃的宋代，雅化且大盛的詞作也必然會受到這一股文學思想的影響而往這個方向走去。

也就是說，在《花間集》的菁英化之後，宋人爲了解決雅、俗間的問題，吸收了詩學中的創作模式開展出「婉約」的態式，早期尚是以潛藏的「美學符碼」形態存在著，如高友工先生所說：

這種美學符碼無法以規則、指引或禁令的形式被習得，它只能悟自對典範的心領神會，不論是否有明白的解說、規定之助。正因為它總是不直接出現，要把它聯繫成一種符碼，其勢甚難，但它不完全顯豁這點，卻使它保有暗示、改變、並發展的能力。我在此嘗試勾勒出這隱晦的符碼，表示我確信這符碼可被說明至某種程度。無論如何，我們不應忘記這符碼總是隱藏、涵融在作品中的。¹⁸⁹

蔡英俊先生便指出，在高友工先生的「美典」論述中，「『美典』的義涵擴充了它的適用範圍，既可以指稱某種詩歌形式所蘊示的審美上的結構設計及其藝術價值，也可以用來指稱某一類型的詩作在主題或題材表現上所共通追求的、或彼此分享的藝術理想，由是而不同的詩歌體式可以引生不同的審美旨趣與審美效果。」¹⁹⁰詞便是如此，正因婉約有其繼承《花間集》隱典律的脈絡可循，加上馮延巳、晏殊、歐陽修等大家的創作均潛藏了這一風格的一致性，兼且符合當時人普遍的審美理想，是以當婉約這隱晦符碼漸被勾勒出來的時候，可說已具備了美典的高度。然而晏、歐之後，出現了蘇軾爲詞體的開拓，讓此美典經過一番波折後，又不斷的調和、擴大自身的包容性，終到宋末方完成了本色的建構。

¹⁸⁸【宋】姜夔：《白石道人詩說》，【清】何文煥編：《歷代詩話（下）》，頁 681。

¹⁸⁹高友工著、劉翔飛譯：〈律詩的美典（上）〉，《中外文學》第 18 卷第 2 期（1989 年 7 月），頁 5。

¹⁹⁰蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，頁 136。

第三章、本色的思索

婉約風格在馮延巳、晏殊等人的創作下，漸漸達到詞體「美典」的高度，然而如蔡英俊先生所說：「美典的提出與確立，既然是依附著形式與題材的辨析，那麼，關於文體的區隔與分判就可以說是美典所以形成的一項背景因素。」¹馮、晏等人基於雅化的心態改造詞，他們最初並沒有相當明確的建構本色的意識，一直要等到蘇軾開拓詞體的衝擊下，方讓大家回頭去思考「詞該是什麼樣子」這個問題。不過婉約風格最初只是創作上的主流，蘇軾「以人為詞」主要逼出的乃是詞體聲律本質的確立，尚要經過周邦彥、辛棄疾、姜夔等人不同方面的創作刺激，以及聲律漸失、南宋崇雅觀念盛行的詞壇發展後，婉約本色的建構才算取得了典律的地位。本章先針對蘇軾、辛棄疾「以人為詞」、「破體為詞」的作法進行探討，澄清詞史上習用「以詩為詞」之稱的諸般問題，再分析蘇軾之後詞壇上的本色之爭，得出幾個結論：一、蘇軾並未真正破體，而是在他「自是一家」的文學觀念下，在詞中發揚其個性本色；二、內容的詩化也是在此以人為詞的風潮下開展，加上技巧的詩化，均是當時詞壇不可避免、也不需避免的趨勢，即使是重辨體的詞學家或習稱婉約派的創作者亦認可、接受詩化的現象；三、是以詩、詞間的文體本色之爭主要在早期，且重點在於聲律的要求，這在南宋文人詞漸往文字發展後便已失去了現實上的意義。後期詞體本色之爭多為內容之爭，具體而言，便是帶有正面趨向的士大夫個性本色與傳統艷情題材之爭，婉約本色則是二者調和後的最後防線。

第一節、蘇軾「以詩為詞」辨

「以詩為詞」在詞學史上是個大家絕不陌生的話題，劉少雄先生《會通與適

¹蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生，2001年），頁138。

變一東坡以詩爲詞論題新銓》²一書收集了探討蘇軾「以詩爲詞」現象及爭議的多篇文章，王秀珊《東坡「以詩爲詞」之論述研究》³則是企圖在「個性本色」與「詞體本色」間尋得一超越辯證的綜合。究言之，學者將蘇軾作爲以詩爲詞的代表人物，一者常舉出他的詞學觀點爲證：如〈祭張子野文〉：「微詞宛轉，蓋詩之裔」⁴、〈與蔡景繁〉：「頒示新詞，此古人長短句詩也。得之驚喜，試勉繼之」⁵、〈答陳季常〉曰：「又惠新詞，句句警拔，此詩人之雄，非小詞也」⁶等均是，而東坡誇讚柳永〈八聲甘州〉「霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓」之語「於詩句不減唐人高處」⁷，亦可見其處處以詩之標準論他人之詞的現象。二者則舉他的創作及他人的批評爲證，如陳師道《後山詩話》：「退之以文爲詩，子瞻以詩爲詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。」⁸《王直方詩話》亦載：「東坡嘗以所作小詞示無咎、文潛，曰：『何如少游？』二人皆對曰：『少游詩似小詞，先生小詞似詩。』」⁹擴而言之，黃庭堅稱晏幾道詞「寓以詩人之句法」¹⁰，其自身所作也被晁補之評爲「不是當行家語，是著腔子唱好詩」¹¹、李清照甚至將晏殊、歐陽修與蘇軾之詞一同列爲「句讀不葺之詩」¹²的行列，好像在當時要評論詞，都不免拿來與詩比較一番，此自然是蘇軾帶起的風潮，學者們並認爲他是出於「尊體」的動機。

正因「以詩爲詞」的議題對於詞體本色有決定性的影響，可以說它開創了宋人對詞體本色的思索，所以以下要不憚其煩地對此議題進行一番析解。我們先從兩個問題開始：一、爲什麼是蘇軾開始「以詩爲詞」呢？二、「以詩爲詞」背後真存在尊體的意識嗎？此仍要從晚唐談起。

²劉少雄：《會通與適變—東坡以詩爲詞論題新銓》（臺北：里仁，2006年）。

³王秀珊：《東坡「以詩爲詞」之論述研究》（花蓮：國立東華大學中國文學系博士論文，2009年）。

⁴【宋】蘇軾：《蘇東坡全集·前集》卷三五，見鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》（南京：鳳凰出版社，2008年），頁104。

⁵【宋】蘇軾：《蘇東坡全集·續集》卷五，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁105。

⁶【宋】蘇軾：《蘇東坡全集·續集》卷五，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁106。

⁷【宋】趙令時：《侯鯖錄》卷七，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁243。

⁸【宋】陳師道：《後山詩話》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁213。

⁹【宋】胡子：《苕溪漁隱叢話·前集》卷四二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁680。

¹⁰【宋】黃庭堅：〈小山詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》（臺北：臺灣商務，1993年），頁25。

¹¹【宋】吳曾：《能改齋漫錄》卷十六，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁508。

¹²【宋】胡子：《苕溪漁隱叢話·後集》卷三三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁716。

壹、從「餘事」到「雅藝」

上一章提到，詞體的娛樂化讓它在最初被當成一種「餘事」，這種餘事對主業該在治國的士人們而言，自然帶有「耗氣力、溺文字、無益風教」等疑慮，故當五代之時，和凝拜相後對其詞的態度是「專托人收拾焚毀不暇」¹³，他之詞被收錄在《花間集》未必為本人所願；而作〈花間集序〉的歐陽炯不忘在詩中本風上化下之義，擬白居易〈諷諫詩〉五十篇、牛希濟〈文章論〉批評「齊梁以降，風雅頌之道委地」、時人「忘於教化之道，以妖艷相勝」¹⁴等，對詞的態度與對詩文迥然，彷彿聲明自己走的仍是正道，並無為此餘事所溺。

南唐、宋初則不同，雖然詞仍是小道，但文人創作並不以為非，原因正是他們在創作時經過了精神上的雅化。《南唐書》載，元宗嘗戲延巳曰：「『吹皺一池春水』干卿何事？延巳對曰：『未若陛下小樓吹徹玉笙寒。』元宗悅。」（馬令《南唐書》）可見在南唐君臣的思想中，創作詞是一件讓人樂在其中的事，且他們是有些自豪的。晏殊亦然，葉夢得《避暑錄話》載其「未嘗一日不燕飲，盤饌皆不預辦，客至旋營之。蘇丞相頌曾在公幕，見每有佳客必留，但人設一空案一杯。既命酒，果實蔬茹漸至，亦必以歌樂相佐，談笑雜至。數行之後，案上已粲然矣。稍闌即罷，遣聲伎曰：『汝曹呈藝已畢，吾亦欲呈藝。』乃具筆札，相與賦詩，率以為常。」¹⁵雖不知所賦是詩還是詞，不過這樣自比歌伎的「呈藝」概念，相對於其宰相身分而言無疑相當特殊，可見晏殊心裡並不認為創作娛樂文學是害德之事，他反對的是俗詞而非詞，故對柳永說「殊雖作曲子，不曾道『綠線慵拈伴伊坐』」¹⁶，在他心裡，他創作的雖是一般人眼中的「餘事」，然而已昇華至「雅藝」；再如歐陽修〈采桑子〉組詞序云：「昔者王子猷之愛竹，造門不問於主人；陶淵明之臥輿，遇酒便留於道上。況西湖之勝概，擅東潁之佳名。雖美景良辰，固多於高會。而清風明月，幸屬於閒人。並游或結於良朋，乘興有時而獨往。鳴蛙暫聽，安問屬官而屬私。曲水臨流，自可一觴而一詠。至歡然而會意，亦傍若於無人。乃知偶來常勝於特來，前言可信；所有雖非於己有，其得已多。因翻舊

¹³ 【後唐】孫光憲：《北夢瑣言》卷六，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁5。

¹⁴

¹⁵ 【宋】葉夢得：《避暑錄話》卷上，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁266-267。

¹⁶ 【宋】張舜民：《畫墁錄》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁82。

闋之詞，寓以新聲之調，敢陳薄伎，聊佐清歡。」¹⁷所寫已不再是金谷園那般聲色的享樂，而是文人們嚮往的王子猷、陶淵明那般的雅，故他在這樣的場合所陳的薄「技」，自也是佐「清」歡的雅藝了。

是以當南唐、宋初文人改造花間詞時，選擇了精神層面而非內容層面，是希望在《花間集》的基礎上進一步創作具有士大夫格調的作品，對於《花間集》典律中的美學價值他們是基本認同的。同樣的，我們看上一章所列宋人對《花間集》內容的批評，不論是銅陽居士、陸游或者林景熙，都是南宋以後人，可知在北宋這相對太平的時代背景下，文人們對以閨閣題材為娛樂的文學並沒有太多微詞，如李之儀對《花間集》的推崇便頗具代表性。

蘇軾亦然，其對五代詞的評論今可見者唯評李煜〈破陣子〉（三十餘年家國）一闋，其言曰：「後主既為樊弱水所賣，舉國與人，故當慟哭於九廟之外，謝其民而後行。顧乃揮淚宮娥，聽教坊離曲哉！」¹⁸看來似是對李煜詞的內容有強烈的不滿，實則蘇軾有意見的並不是李詞，而是李煜的行爲，今天就算李煜寫的是詩相信也會得到同樣的評論，他是站在「史」的角度看這首詞的。尤其李煜身爲一國之君，要背負的責任自然比他人大得多。

再從蘇軾的詞評與自身創作詞的經驗中來看，〈題張子野詩集後〉說：「張子野詩筆老妙，歌詞乃其餘技耳」¹⁹、評歐陽修詞：「散落尊酒間，盛爲人所愛尚，猶小技，其上有取焉者。」（〈醉翁琴趣外編序〉）等都將詞稱爲「技」；而他曾作〈減字木蘭花〉（鄭莊好客），藏頭曰「鄭容落籍高瑩從良」²⁰，也曾作〈菩薩蠻〉（娟娟缺月西南落），題爲〈西湖席上代諸妓送陳述古〉²¹，這些都顯示了他創作詞的遊戲態度。若真要爲詞尊體，何以爲妓求從良不以別的文體？何以送陳述古要代言而不用言己志之方式？此外如〈戚氏〉（玉龜山），蘇軾也是因爲座上剛論穆天子事便以其入詞，²²這樣的隨意心態與遊戲作風都顯示了蘇軾亦將詞作爲

¹⁷ 邱少華：《歐陽修詞新釋輯評》（北京：中國書店，2001年），頁1。

¹⁸ 【宋】蘇軾：《東坡題跋》卷三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁99。

¹⁹ 【宋】蘇軾：《東坡題跋》卷三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁98。

²⁰ 朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》（北京：中國書店，2001年），頁891。

²¹ 朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁227。詞題諸本略有文字差異，包括「述古席上」、「代妓送陳述古」、「靈壁寄彭城故人」、「西湖席上代諸妓送陳述古」四種。見注釋2。

²² 【宋】李之儀〈跋戚氏〉：「一日，歌者輒於老人之側作〈戚氏〉，意將索老人之才於倉卒，以驗天下之所向慕者，老人笑而頷之，邂逅方論穆天子事，頗摘其虛誕，遂資以應之，隨聲隨寫，歌竟篇就，纔點定五六字爾。」見李之儀：《姑溪居士前集》卷三八，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁132。

一種「藝」來看待，並且一點都不排斥詞體傳統的陰性風格，故多有學者稱蘇軾詞中豪放詞不過少數，婉約詞仍是大宗，便知他亦不是反抗主流，他排斥的與晏殊等人皆相同，乃是柳永的俗。

若我們綜觀中國歷史，會發現宋、明文人對「藝」的興趣特別濃厚，便以繪畫而言，龔鵬程先生說道：「唐代畫以畫工、畫師為主，宋代漸有文人畫的風氣，蘇東坡、黃山谷談藝論畫，尤為擅場。再加上考金石、玩骨董、作歌詞、唱小曲、編劇本、寫詞話，文人輕藝之傳統便日益鬆動了。」²³到了明代，袁宏道甚至說：「人生何可一藝無成也？作詩不成，即當專精下棋，如世所稱小方、小李是也。又不成，即當一意蹴鞠擲彈，如世所稱查十八郭道士等是也。」²⁴故龔先生又說道：「自此以後，『文藝』聯結成詞，圖籍目錄學上也正式出現『藝術類』……。文人，亦遂從一個文學人的身分，逐漸成爲一種以文學爲主，而且又具有廣泛文化藝術涵養的人，是一種文化人。」²⁵

袁宏道將詩也當成藝的一種，自有其背景因素，事實上詩的情況較複雜，既可以是遊戲之藝，也可以是言志之載具，題材範圍相當廣泛，但多數文人對詩是有更高要求的。詞則不然，它被後人定位在文章與技藝之間，正如〈四庫提要·集部詞曲類序〉所云：「詞曲二體，在文章、技藝之間。厥品頗卑，作者弗貴。特才華之士，以綺語相高耳。」²⁶然而蘇軾雖也將詞定位在文與藝之間，但更進一步認知到詞與詩的某些共通本質，即使地位有差，畢竟能將詞當作「文學」的一種，故不完全走綺語相高的路線，而開始以之抒情感懷。這個觀念現在看來很不足道，在當時卻是個重大的突破。

貳、「文」中之「藝」

當詞被溫庭筠大量創作之後，它與詩就脫不了關係。先是哀艷的傳統來自於宮廷詩，加上當時詩壇艷情詩盛行的影響，讓詞走向了這個題材。而後《花間集》

²³龔鵬程：《中國文學史（下）》（臺北：里仁，2009年），頁90。

²⁴【明】袁宏道：〈寄散木〉，《袁中郎全集》（臺北：偉文，1976年）第二冊卷二十，頁920。

²⁵龔鵬程：《中國文學史（下）》，頁91。

²⁶【清】紀昀、永瑆等：《四庫全書總目提要》第五冊集部二〈詞曲類序〉（臺北：臺灣商務，1983年），頁280。

雖作為歌本而出，但它是一本文集而無記譜，且歐陽炯序中提到「邇來作者，無愧前人」，強調是「詩客」曲子詞，都開始有了文人創作的意識；宋初艷情詩仍然盛行，西崑體承襲了李商隱的婉約詩風，與晏殊等人的詩化詞遙相呼應，²⁷差別在於前者更多用典、較為晦澀，後者因要播於歌者之口故語言較淺白。總而言之，從晚唐到宋初，詞與詩的關係一直是緊密的。

不過，此時期的詞究竟還是餘事，是技藝，文人們用詩的盛行題材入詞，乃因詩一直都是他們的看家本領，艷情題材對於溫庭筠而言更是如魚得水；之後《花間集》隱典律建立，宋初文壇亦行綺羅香澤之風，晏殊等人沒有改變詞體陰性風格的必要，唯一要做的只是雅化——即使我們現今看來那是種詩化，但雅化才是它們的出發點。至於為何雅化會走詩化的路，一來因詩的雅文化積累已深，有例可循，如翁宏〈春殘〉中「落花人獨立，微雨燕雙飛」一聯被晏幾道用於〈臨江仙〉，便覺高雅，在詩中卻無甚特別。二來同樣的，詩是文人們從小習作的專長，當碰到文字上的困難時，文人們以作詩的態度去思考也是很自然的，儘管他們並不覺得自己創作的是詩，而是付歌而唱、倚聲而填的一種新興娛樂文學。是以蘇軾以前，文人對詞的詩化實是種不自覺的活動。

雖然如此，這樣的「不自覺」卻為詞埋下了更多詩化的可能。陳世修〈陽春集序〉曰：「公以金陵盛時，內外無事，朋僚親舊，或當燕集，多運藻思，為樂府新詞，俾歌者倚絲竹而歌之，所以娛賓而遣興也。日月寢久，錄而成編。觀其思深辭麗，韻律調新，真清奇飄逸之才也。……及乎國已寧，家已成，又能不矜不伐，以清商自娛，為之歌詩以吟詠情性，飄飄乎才思何其清也。」²⁸馮延巳為陳世修外舍祖，觀序中稱馮延巳「核是之美，萃之於身，何其賢也」，多溢美之詞，知有意為親者尊，其所謂「吟詠情性」未必真是詞人本意。不過序中稱「娛賓遣興」、「以清商自娛」，比較當時其他文獻當為可信，一般多將這兩句作為詞體娛樂化的證明，實則內中尚有可辨析之處。

首先是自娛。上一章提到，詞以聽者為重，《花間集》的聽眾範圍鎖定在上層階級，希望達到的是一廣泛的娛樂效果，並不預設特定對象，亦不限定特定作者，寫得好便收錄，故其中詞作情感多是類型化的；然而《陽春集》的作者乃當

²⁷【宋】劉攽《中山詩話》載：「祥符天禧中，楊大年、錢文僖、晏元獻、劉子儀以文章立朝，為師皆宗尚李義山，號『西崑體』，後進多竊義山語句。」便將晏殊亦列為創作西崑體的成員之一。吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：鳳凰出版社，1998年）第一冊，頁444。

²⁸【宋】陳世修：〈陽春集序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁8。

朝宰相，他的娛賓場合多為家宴，自身為主人，是以在其創作中，自己的審美觀及要求定也會提高，除了娛賓之用外，更重要的是自娛，聽著自己創作的歌詞在宴會上被呈現以達到成就感，是以在詞中「遣興」也是很自然的。

這種「自娛」的傾向，在宋代詞人中也頗為尋常，如晏幾道「病世之歌詞，不足以析醒解慍，試續南部諸賢緒餘，作五七字語，期以自娛。」²⁹辛棄疾亦然，《程史》載其「每燕必命侍妓歌其所作，特好歌〈賀新郎〉一詞，自誦其警句曰：『我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。』又曰：『不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳。』每至此，輒拊髀自笑，顧問坐客何如，皆歎譽如出一口。」³⁰既是自娛，那麼是否要配合歌妓之朱脣皓齒、鶯吭燕舌，也就不那麼重要了，這是詞以聽者為主、作者意識增強後自然會發生的現象。

回到馮延巳。遣興之「興」者二意，一者近於「餘」，遣興便作排遣無聊解，以得趣味；一者又有「情懷」之意，遣興便作排遣情懷解，此種情懷又多是難以指實的閒情及文人式的傷春悲秋，與吟詠情性稍有不同，前者為不自覺的流露，後者有主動抒發之意味，且情感類型更貼近個人言志之懷抱，二者雖似，仍有細微差異，是以此處辨之。

〈陽春集序〉作於宋仁宗嘉祐年間，上距馮延巳卒已九十年，早失去了在場之情境，流傳下來的是一首首的「文本」，故代表的更多是後人對其文字內容的看法。陳世修要證馮延巳之賢，故認為其詞有吟詠情性的成分存在，雖然不致強解，但已開清代張惠言稱溫庭筠詞乃「感士不遇之作」³¹一類將詞品與人品連結的趨向，實則詞品與人品連結必待蘇軾開啓以人為詞的風潮後，方能得到有效的詮釋效果。

陳世修認為馮延巳詞有吟詠情性的成分存在，自然是源於詩與詞同以文字為基礎，且篇幅短小、文字精煉、多以之抒情的特性，故更易觸類旁通，蘇軾便是意識到這一點而將詞上升至文學的層次。「藝」與「文」最大的差別，便是前者主要用於娛樂或其他功利目的，而後者則是文人用以表達心中志向或情感、與他人交際的一個重要媒介，尤其中國文人對文學都強調其「真」，是以當詞上升至文學層次之後，緊接著便是作家個性的投入。當詞人開始用詞吟詠情性，可算是

²⁹【宋】晏幾道：〈小山詞自序〉，金啓華等：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 25。

³⁰【宋】岳珂：《程史》卷三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1151。

³¹【清】張惠言：《詞選》，唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年）第二冊，頁 1609。

詞在內容層次的雅化，就「言志」的角度也可算是另一種詩化，然而，詩化並不等於以詩為詞，縱使五代當時的宴會情境不再，宋代仍延續了這樣的詞體展演背景，是故在「文」的身分之外，蘇軾也沒忘記詞「藝」的成分，儘管同在文學行列，詞的地位仍是比不上詩的。

此外，此時的文壇正開始一波革新，為歐陽修、梅堯臣等人主導的古文運動。此運動的典範為「復古」、「重意」、「推舉風騷」，持「文統論」的歷史觀，如歐陽修〈堂中畫像探題得杜子美〉云：「風騷久寂寞，吾思見其人，杜君詩之豪，來者孰比倫。」³²〈江上彈琴〉：「咏歌文王雅，怨刺離騷經，二典意澹薄，三盤語丁寧。」³³梅堯臣〈寄滁州歐陽永叔詩〉：「不書兒女書，不作風月詩，唯存先王法，好醜無使疑。」³⁴皆為此種精神之體現，故范仲淹云：「洎楊大年以應用之才，獨步當世。學者刻辭鏤意，有希彷彿，未暇及古也。其間甚者，專事藻飾，破碎大雅，反謂古道不適用於，廢而弗學者久之」、「永叔從而振之，由是天下之文一變，而正是大有功於道也。」³⁵認為歐陽修等人的提倡恢復了道統，革除了西崑之弊。

此時的文壇發展與唐時陳子昂、李白標榜的詩文復古有異曲同工之處，本來詞也該像唐時一樣，與詩開始走向分途，如歐陽修既是運動的核心領袖人物，同時也創作婉約詞一般，梅堯臣所說的「不書兒女情，不作風月詩」只限於在詩一方面。然而從唐代到宋代，詞畢竟經過了很大的變革，便是其正式進入文人階級的創作範疇，故表面上雖仍是「詩莊詞媚」的主流，但歐陽修詞已開始有些鬆動，既有調性婉媚的〈蝶戀花〉，亦有重在士人遊賞之趣的〈采桑子〉，還有兩套以鼓子詞寫成、咏一年十二個月節物風俗的〈漁家傲〉，更有主體特色明顯，如〈醉翁亭記〉情調的〈朝中措·送劉仲原甫出守維揚〉，詞曰：

平山闌檻倚晴空。山色有無中。手種堂前垂柳，別來幾度春風。文章太守，揮毫萬字，一飲千鐘。行樂直須年少，尊前看取衰翁。³⁶

³²【宋】歐陽修：〈堂中畫像探題得杜子美〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學，1991年）第六冊，頁3757。

³³【宋】歐陽修：〈江上彈琴〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》第六冊，頁3731。

³⁴【宋】梅堯臣：〈寄滁州歐陽永叔詩〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》第五冊，頁2881。

³⁵【宋】范仲淹：〈尹師魯河南集序〉，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第1090冊，集部二九別集類，頁2。

³⁶邱少華：《歐陽修詞新釋輯評》，頁20。

在歐詞中，詞的風格已開始擴大，唯一不變的是詞中始終存在的娛樂氣氛。蘇軾作為歐陽修的學生，他們二人的文學理念大致上是相同的，不過歐陽修以「藝」看詞，蘇軾則是以「文中之藝」看詞，便是這樣一個跨越，讓蘇軾更進歐陽修一步成為開拓詞體的關鍵人物。對蘇軾而言，詞既然是文學，那麼便不應該限定其題材，而應以作家個性為主，其曾自謂其文「大略如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，常止於不可不止，文理自然，姿態橫生。」³⁷對於詞也體現了這樣的觀念，詞中所有的多樣風格都來自於主體個性的張揚，豪放然，婉約亦然，如〈江神子〉（老夫聊發少年狂）自比馮唐，抱射狼之想³⁸；〈臨江仙〉（夜飲東坡醒復醉）上片交代其生活中的瑣事，下片望能「小舟從此逝，江海寄餘生」³⁹；〈念奴嬌〉（大江東去）不僅懷古，也毫不遮掩地抒懷⁴⁰；〈定風波〉（莫聽穿林打葉聲）寄寓了他的人生觀⁴¹；〈江神子〉（十年生死兩茫茫）悼亡妻，感情真摯⁴²；〈永遇樂〉（明月如霜）的夢醒悵然⁴³；〈水調歌頭〉（明月幾時有）由月想人，滿溢的也是一片兄弟之情⁴⁴；其他尚有〈卜算子〉（缺月挂疏桐）中「揀盡寒枝不肯棲」的孤冷情調⁴⁵、〈浣溪沙·徐門石潭謝雨道上作五首〉所見農村風情⁴⁶等等，或者如〈水調歌頭·黃州快哉亭贈張偓佺〉則直接表示對歐陽修〈朝中措〉的繼承：

落日繡簾捲，亭下水連空。知君為我新作，窗戶溼青紅。長記平山堂上，
欹枕江南煙雨，渺渺沒孤鴻。認得醉翁語，山色有無中。 一千頃，都
鏡淨，倒碧峰。忽然浪起，掀舞一葉白頭翁。堪笑蘭臺公子，未解莊生天
籟，剛道有雌雄。一點浩然氣，千里快哉風。⁴⁷

³⁷【宋】蘇軾：〈答謝民師書〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》（上海：上海古籍出版社，2000年）文集卷四十九，頁1652。

³⁸朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁330-331。

³⁹朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁815。

⁴⁰朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁732。

⁴¹朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁698。

⁴²朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁318。

⁴³朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁472。

⁴⁴朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁366-367。

⁴⁵朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁525。

⁴⁶朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁435-446。

⁴⁷朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁801。

不論是〈江神子〉中的「老夫」，還是〈永遇樂〉中的「余」，或者〈臨江仙〉、〈念奴嬌〉、〈水調歌頭〉中的「我」，在蘇軾之前，這麼大量在詞中使用第一人稱的作法實在少見，儘管如韋莊、李煜詞中過去被視為直抒胸臆的幾闕亦沒有如此擺明，加上蘇軾多以題、序清楚交代創作動機，所以其詞不像馮延巳、晏殊、歐陽修三人詞常有混淆，也不像韋莊、李煜詞那般讓人不敢肯定是否真為其切身經歷，⁴⁸其著作權是昭告天下的。故其開拓重點不在詞中加入了多少詩法，而在他創作時的隨心所欲、充滿個性色彩，如其自謂「余性不慎語言，與人無親疎，輒書寫腑臟，有所不盡，如茹物不下，必吐出乃已。」⁴⁹論文時稱：「凡人為文，至老，多有所悔。僕常悔其少作矣，若著成一家之言，則不容有所悔。」⁵⁰其詞寫作較為可信的最早時間為熙寧六年，時已卅七歲，如此「成一家之言」的想法應更濃厚⁵¹；面對書法時亦然：「吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。」⁵²故王秀珊說：「綜觀東坡各體文學創作，不惟詞而已，其詩、文、書等皆得到自由揮灑與新變之評。」⁵³這是蘇軾的普遍文學觀，非是詩的專利。在〈與鮮于子駿〉信中稱：「近卻頗作小詞，雖無柳七郎風味，亦自是一家，呵呵！」⁵⁴可見其運用「自是一家」的文學思想於詞中，呈現了他的詞不蹈襲前人，要有自我個性的想法，是故本文在此稱此種心態為「以人為詞」，與傳統「以詩為詞」區分。簡單來說，「以人為詞」與「以詩為詞」最大的差異，從創作角度而言在於心態，從批評角度而言在於評析作品的側重點：也就是說，「以人為詞」乃是以作者個性為主，重點在抒發自我的情感，是以題材便較不受限；此外，也有強烈的著作權意識，而非單純為了遊戲、應酬一類隨作隨掃的目的。是以評析作品時，常要使用「以人論世」之法，須與作者生平、個性、懷抱等結合而觀方得其全，強調的是作品中的思想，以及對風格、題材的開拓；至於「以詩為詞」，當是「用

⁴⁸龔鵬程便否定一般我們認為的幾首李煜詞是寫其亡國心聲，而是緣題之作，如〈虞美人〉等。見氏著：《中國文學史（下）》頁 35-36。

⁴⁹【宋】蘇軾：〈密州通判廳題名記〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（中）》文集卷十一，頁 892。

⁵⁰【宋】蘇軾：〈與張嘉父七首〉之七，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》文集卷五十三，頁 1757。

⁵¹關於蘇軾開始創作詞的時間可參莫礪鋒：〈文體間的滲透——蘇軾的以詩為詞〉的考辨。收於氏著：《古典詩學的文化觀照》（北京：中華書局，2005 年），頁 62-92。

⁵²【宋】蘇軾：〈評草書〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》文集卷六十九，頁 2172。

⁵³王秀珊：《東坡「以詩為詞」之論述研究》，頁 134。

⁵⁴【宋】蘇軾：〈與鮮于子駿〉，見《蘇東坡全集·續集》卷五，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 105。

作詩的態度來作詞」，雖因中國傳統中「詩」的創作宗旨便是「言志」，所以自然與上述「以人為詞」有許多相通之處，不過與直接點出「以人為詞」相比，畢竟隔了一層；並且，「以詩為詞」在批評層面易導致偏重「破體」的議題，而忽視了蘇軾詩、詞中的差異，與他之所以能成為開拓詞體核心人物的原因。辨析至此，接著便再從「破體」與「蘇軾詩詞之別」兩方面分述之。

參、辨體與破體

現代學者多認為蘇軾為尊詞體而破體，缺乏辨體意識，並將其「自是一家」與李清照「別是一家」⁵⁵二說對舉。固然，宋代文壇中，辨體與破體乃是兩大議題，龔鵬程先生說道：「宋代的文學批評意識遠比前代發達……。而文學批評的第一個範疇便非句式而是文體。」⁵⁶他舉出了幾個北宋時期有關破體的論辯，此處亦擇要觀之：

韓以文為詩，杜以詩為文，世傳以為戲。（捫虱新話·上集·卷一）

荊公評文章，常先體制而後文之工拙，蓋觀蘇子瞻〈醉白堂記〉，戲曰：「文詞雖極工，然不是〈醉白堂記〉，乃是韓白優劣耳。」（豫章黃先生文集卷廿六·書王元之竹樓記後）

退之為記，記其事爾，今之記，乃論也。少游謂〈醉翁亭記〉亦用賦體……。范文正公為〈岳陽樓記〉，用對語說時景，世以為奇。尹師魯讀之曰：「傳奇體爾。」（陳後山詩話）

〈醉翁亭記〉初成，天下傳誦……。宋子京得其本，讀之數過，曰：「只目為醉翁亭賦，有何不可？」（曲洧舊聞·卷一）

不論是詩文間的破體，還是記、論、賦、傳奇間的破體，或是前引陳師道、晁補之關於詩詞間破體的評論，都顯示了宋代是個文體大備但體裁混亂的時代，是以

⁵⁵【宋】李清照：「王介甫、曾子固，文章似西漢，若作一小歌詞，則人必絕倒，不可讀也。乃知別是一家，知之者少。」見胡仔：《茗溪漁隱叢話·後集》卷三三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 716。

⁵⁶龔鵬程：《中國文學史（下）》，頁 103。

龔先生認為「本色」被用於文學術語便是在這樣的背景下誕生，而「正變論」的探討也是在這樣的背景下開始的。

辨體的意識產生是因為破體，那麼破體又是為什麼產生呢？歸根究底，自然因為它們同樣以文字為基礎，故容易互相受影響；進一步而言，錢鍾書先生曾曰：「名家名篇，往往破體，而文體亦因以恢弘焉。」⁵⁷不論是文體本身求新求變的態勢，抑或布魯姆所謂「影響的焦慮」之肇因，都有賴破體的恢弘，就文學生命發展的觀點來看，此舉亦是大有益處，故破體現象的存在既不可免，亦不可止。前面提到宋代著重「先體制後工拙」的辨體意識，然而吳承學先生也提到：「自宋代以後，『文豈有常體』（南齊張融語）的觀念蔚然而成堂堂之陣」⁵⁸，正顯示宋代文體論中辨體與破體意識的相互拉扯。

有趣的是，破體雖被視為「變」，卻也產生出獨特的一套「法」來，吳承學先生稱此為「文體品位與破體為文之通例」⁵⁹，蔣寅先生稱此為「中國古代文體互參中『以高行卑』的體位定勢」。⁶⁰其規則為「在創作近體時可參借古體，而古體卻不宜借用近體；比較華麗的文體可借用古樸文體，古樸文體不宜融入華麗文體；駢體可兼散體，散體不可帶駢氣。更為具體地說，以文為詩勝於以詩為文，以詩為詞勝於以詞為詩，以古為律勝於以律為古，以古文為時文，勝於以時文為古文。」⁶¹也就是說，不只詩與詞，幾乎所有文體都有其品位，大抵愈古者品位愈高，愈近、愈華麗者品位愈低。其中品味較低者若參用品位較高者或有加分作用，但反之則易受批評，蔣寅先生認為這是「木桶原理」：「就像桶裡的水位取決於桶壁最矮的一塊木片，詩文的整體格調也是由作品中格調最低的部分標定的。良家女子打扮得妖冶如娼，給人的感覺就降到了娼妓的品格。文體高卑不能亂參，正同此理。」⁶²

然而，雖然辨體與破體的思潮在北宋時已然興盛，但是破體中「以高行卑」的理論是經過歸納後，從後設角度所給予的價值判斷，尤其詞在北宋時初取得文

⁵⁷錢鍾書：《管錐編：補訂重排本》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001年）第三冊，頁67。

⁵⁸吳承學：《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011年）第七章「辨體與破體」，頁98。

⁵⁹吳承學：《中國古典文學風格學》第八章「文體品位與破體為文之通例」，頁115-132。

⁶⁰蔣寅：〈中國古代文體互參中「以高行卑」的體位定勢〉，《中國社會科學》2008年第5期，頁149-167。

⁶¹吳承學：《中國古典文學風格學》，頁119。

⁶²蔣寅：〈中國古代文體互參中「以高行卑」的體位定勢〉，頁166。

體的地位，故蘇軾在詞中賦予過於張揚的個性本色被視為破體，在初期引起了爭議，自南宋後則多有支持者，這不是因為北宋人辨體、南宋人不辨體，而是南宋人一方面開始了個性本色與詞體本色間的拉扯，一方面意識到「以詩為詞」符合「以高行卑」的體位定勢，又為詞體「指出向上一路」⁶³而能達到尊體效果。

所以蘇軾雖認知到詩、詞的品位之別，但他並非刻意地「以高行卑」，而只是出以天才豪放的個性與才華，這才是其「自是一家」的內涵所在，得意於開創出不同於柳永、專屬他個人風格的詞。故蘇軾醉中作黃泥坂詞被小兒輩藏去，要與黃庭堅、張耒、晁補之翻倒几案、搜索篋笥，得之後字半不可讀，尚要以意尋究，得其全方可，⁶⁴展現了對自我作品的重視。「自是一家」的主張其實自宋初宋祁便已提出，《王直方詩話》載：「宋景文云：『詩人必自成一家，然後傳不朽，若體規畫圓，準方作矩，終為人之臣僕。』」故山谷詩云：『文章最忌隨人後。』又云：『自成一家使逼真。』誠不易之論。」⁶⁵他如蘇洵〈史論〉稱美司馬遷之辭「淳健簡直，是稱一家」、蘇轍〈開窗〉云：「文章自一家」，皆有類似說法。宋祁此說是為革宋初文壇襲晚唐文風之弊，而蘇軾、黃庭堅等雖與宋祁文學主張不盡相同，⁶⁶對於「自名一家」的觀念卻都是很認同的，故嚴羽《滄浪詩話·詩辨》也說：「至東坡、山谷始自出己意以為詩，唐人之風變矣。」⁶⁷指的雖是詩，其實蘇、黃之詞何嘗不是展現了這個概念？黃庭堅評蘇軾〈醉翁操〉說「彼其老於文章，故落筆皆超軼絕塵耳」⁶⁸、評〈卜算子·缺月挂疏桐〉也說「語意高妙，似非吃煙火食人語，非胸中有萬卷書，筆下無一點塵俗氣，孰能至此？」⁶⁹以人評詞且重藝術層面，與蘇軾詞體觀點正合，真東坡知己也。

故說蘇軾「以詩為詞」，不如說「以人為詞」，他的破體是將個性置於文體之上，只是中國文學觀念中，詩在所有文體中為首，如明張岱言：「詩自《毛詩》為經，古風為典，四字即是碑銘，長短無非訓誓。摩詰佞佛，世謂詩禪；工部避兵，人傳詩史。由是言之，詩在唐朝，用以取士，唐詩之妙，已登峰造極。而若

⁶³ 【宋】王灼：《碧雞漫志》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 578。

⁶⁴ 【宋】蘇軾：〈書黃泥坂詞後〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 28。

⁶⁵ 【宋】阮閱：《詩話總龜》（臺北：廣文書局，1973 年）第一冊卷九，頁 224。

⁶⁶ 關於宋祁與蘇軾、黃庭堅之文學理念差異，可參陳英傑：〈宋詩「以故為新」特色之形成——以宋人論「師古」、「去陳言」為討論進路〉，收於張高評主編：《宋代文學研究叢刊》第十一期（高雄：麗文文化，2006 年），頁 49-88。

⁶⁷ 【宋】嚴羽著、【清】胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話》（臺北：廣文書局，1972 年），頁 23。

⁶⁸ 【宋】黃庭堅：〈跋子瞻醉翁操〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 29。

⁶⁹ 【宋】黃庭堅：〈跋東坡樂府〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 29。

論其旁引曲出，則唐虞之典謨，三王之誥訓，漢魏之樂府，晉之清談，宋之理學，元之詞曲，明之八股，與夫戰國之縱橫，六朝之華瞻，《史》《漢》之博洽，諸子之荒唐，無不包於詩之下矣，則詩也而千古之文章備於是矣。」（〈一卷冰雪文後序〉）更認為詩包括了所有文體的共同特徵，此即顏崑陽所稱「詩文化母體意識」，⁷⁰故文人們所謂的文學特質往往等同於詩的特質。⁷¹何況與詩體裁更為近似的詞，任何一種昇華都可說是詩化：如馮延巳、晏殊那般雅化的做法，是今日我們以黑格爾的抒情詩定義其為詩化，而蘇軾這種帶有抒情甚至言志成分的做法，更易讓中國文人想到傳統「詩言志」的綱目，冠上「以詩為詞」的名號自是理所當然的事。

不過我們若再仔細分析，便會發現蘇軾詩與其詞仍有差別。前引蘇軾〈答陳季常〉、〈祭張子野文〉、〈與蔡景繁〉、誇讚柳永〈八聲甘州〉種種說法，實際上都是帶有價值判斷的評論，承認陳慥、張先、蔡景繁和柳永部分詞作達到詩的高度，但要注意的是，在〈答陳季常〉中，引文之後尚有這樣一段文字：「但豪放太過，恐造物者不容人如此快活。」〈書楞伽經後〉也說：「若出新意而棄舊學，以為無用，非愚無知，則狂而已。」⁷²還誇讚吳道子的畫是「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」⁷³等等，都強調「隨心所欲不踰矩」，便知蘇軾並非無限度的認同破體，還有他自己對文體的標準與底線存在。

肆、蘇軾詩詞之別

由於蘇軾「以詩為詞」的話題過於熱烈，於是許多學者開始對其詩詞進行比較，探討其如何以詩為詞，也都在比較的過程中發現其詩、詞仍有差異，王秀珊對此曾作整理，得出「學者們的努力呈現出東坡詩詞相對而言，一重理而昂揚剛健、一重情而低沉和婉的對比」⁷⁴的結論，如劉少雄先生便從詞情切入，表示「因

⁷⁰顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第二期（2000年7月），頁61。

⁷¹王夢鷗：《中國文學理論與實踐》（臺北：里仁，2009年）第二章〈看家本領〉，頁12。

⁷²【宋】蘇軾：〈書楞伽經後〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》文集卷六十六，頁2109。

⁷³【宋】蘇軾：〈書吳道子畫後〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》文集卷七十，頁2190。

⁷⁴王秀珊：《東坡「以詩為詞」之論述研究》，頁127。

為情感本質有異，詩與詞的抒情效能便不盡相同，遂形成各別的文體風格。」⁷⁵認為是因為詞體情感特性造成詩詞間的差異。此說自然有其道理，不過仍多著重在風格的差別上，本文延續前面的討論，則希望從蘇軾對詩、詞的不同態度來觀察他詩詞中內容、題材之別。

一、內容

(一) 詩須有為而作：

前面提到過，北宋之時，歐陽修、梅堯臣等開始了古文運動，這運動的範圍自然主要為詩與文。此二文體歷來便被文人賦予最多期待，前者有孔子「溫柔敦厚」之詩教、「詩言志」之綱領的要求在，後者有曹丕「文章者，經國之大業，不朽之盛事」的要求在，簡單來說，二者的交集便在於「志道」的追求。

不過文學中道與藝的拉扯，就像質與文的拉扯一般淵源流長，較為極端者如程頤、程顥等道學家，《二程全書》載：「問：『作文害道否？』曰：『害也。凡為文不專意不工。若專意，則志局於此，又安能與天地同其大也？書云玩物喪志。為文亦玩物也。』」朱熹亦說：「韓退之、柳子厚輩只是要作好文章，令人稱賞而已。究竟何預己事，卻用了許多歲月、費了許多精神，甚可惜也。」⁷⁶將文與詩皆視為害道之玩物，便是把它們放在「藝」的地位。然而文人畢竟以文章為當行本領，要不作詩文幾乎是不可能的事；一旦作了詩文，要不關注其藝術價值而全然講道理，更有違天生之審美觀，故他們開始尋求道與藝並存的各種可能。有將道與藝分離者，如梁元帝云：「立身之道，與文章異；立身先須謹重，文章且須放蕩。」（〈誠當陽公大心書〉）是以其為人處事與他的宮體詩呈現出兩種截然不同之風貌；但是文章畢竟為文人不朽之盛事，人品再好，若文章過於放蕩還是會受到批評，如陶淵明〈閒情賦〉便被批為「白璧微瑕」，所以梁簡文帝這樣的方法對多數文人來說仍是行不通的，他們更希望在文章中找到道與藝的平衡點。北宋之時，歐陽修、梅堯臣等人已開始對北宋初期「文大於質」的詩文寫法感到不

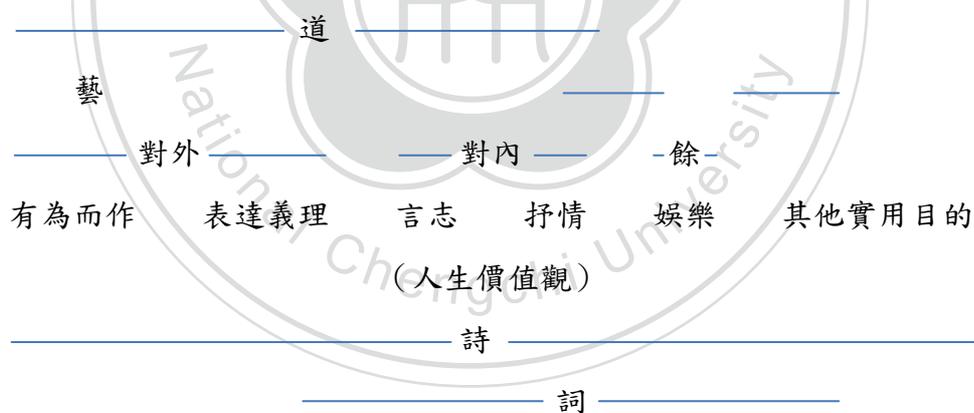
⁷⁵劉少雄：〈東坡赤壁文學中的文體抉擇〉，《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁，2010年），頁75。

⁷⁶【宋】朱熹：〈滄州精舍論學者〉，【日】荒木見悟、岡田武彥編：《晦庵先生朱文公文集（下）》（臺北：大化書局，1985年）卷七四，頁1371。

滿而倡古文運動，蘇轍曾推崇歐陽修的文章「不大聲色而義理自勝」⁷⁷，梅堯臣也有詩曰「詩本道情性，不須大厥聲」⁷⁸，恰好此時詞體興盛，是以「藝」的成分便被歐陽修置於詞中了。

蘇軾繼承歐陽修的文學觀，〈題柳子厚詩〉云：「詩須要有為而作」⁷⁹、〈晁繹先生詩集敘〉也說：「先生之詩文，皆有為而作，精悍確苦，言必中當世之過，鑿鑿乎如五穀必可以療飢，斷斷乎如藥石必可以伐病。其游談以為高，枝詞以為觀美者，先生無一言焉。」⁸⁰雖然他也曾稱詩為「技」，但多半是在發牢騷的自嘲狀態下，⁸¹基本上他對詩文仍是有較高的理想存在。

不過道與藝的分際在蘇軾心中卻又比歐陽修更加融通，在蘇軾心裡，詩與詞都是文學，只是詩中該有的「道」的成分多一些，須承擔「有為」的責任，雖然有時「無為」亦無妨；而詞中「藝」的成分多一些，盡可「無為」，只是有時用來「吟詠情性」也不差，兩者的模糊地帶便在於「言志」的部分（甚至跨越到一點「理」）。然而「言志」主要面對的還是個人，而「有為而作」與下面要講的「重意主理」面對的卻是社會、自然萬物，簡單來說，我們可以畫出這樣一個譜軸：



若《花間集》的範圍為上圖中「餘」的部分，馮延巳、晏殊詞上升至「藝」的部

⁷⁷ 【宋】蘇轍：〈歐陽文忠公神道碑〉，見李之亮箋注：《歐陽修集編年箋注》（成都：巴蜀書社，2007年）第八冊附錄卷四，頁506-507。

⁷⁸ 【宋】梅堯臣：〈答中道小疾見寄〉，傅璇琮主編：《全宋詩》第五冊卷二四六，頁2861。

⁷⁹ 【宋】蘇軾：〈題柳子厚詩二首〉之二，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》文集卷六十七，頁2123。

⁸⁰ 【宋】蘇軾：〈晁繹先生詩集敘〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（中）》文集卷十，頁850。

⁸¹ 如〈戲子由〉云：「文章小技安足程，先生別駕舊齊名。如今衰老俱無用，付與時人分重輕。」見傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷七，頁71。

分，那麼蘇軾詞便是上圖未行「詞」的部分了。舉例而言，同為農村題材，蘇軾詩中有刻畫農民疾苦的作品，如〈吳中田婦歎〉：

今年粳稻熟苦遲，庶見霜風來幾時。霜風來時雨如瀉，耙頭出茵鎌生衣。
眼枯淚盡而不盡，忍見黃穗臥青泥。茹苦一月被上宿，天晴獲稻隨車歸。
汗流肩赤載入市，價賤乞與如糠糲。賣牛納稅拆屋炊，膚淺不及明年饑。
官今要錢不要米，西北萬里招鬼兒。糞黃滿朝人更苦，不如卻作河伯歸。

82

前半部寫天災之苦，讓田婦「眼枯淚盡而不盡」，然而更慘的是辛苦收成後卻得不到好價錢，等於是雙重打擊。此詩蘊含了對農民深深的同情與對社會的批判，其情緒、用字皆很強烈，幾乎便是唐時的新樂府詩。思想與此近似的詞當屬〈浣溪沙〉：

萬頃風濤不記蘇，雪晴江上麥千車，但令人飽我愁無。翠袖倚風縈柳絮，絳唇得酒爛櫻珠，尊前呵手鑷霜鬚。⁸³

「但令人飽我愁無」一句很自然讓人聯想到杜甫〈茅屋為秋風所破歌〉中「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏」的情懷，然而若細析此詞，蘇軾這句話在詞中僅是脫口而出似的感慨，隨即跳回酒筵場面，更像是意興所至的話語。放回創作背景來看，此詞乃「雨後微雪，太守徐君猷攜酒見過」⁸⁴而作的五闋〈浣溪紗〉中末首，且五首皆押同韻字，據此，與前引詩相較之下差別便很明顯：〈吳中田婦歎〉乃是專意而寫，整首詩句句寫苦，層層強化，其中態度是很嚴肅的，此正表現出蘇軾創作詩詞時的心態差異。此外，〈浣溪沙·徐門石潭謝雨道上作〉五首亦是全然不同的風貌，其一曰：「照日深紅暖見魚，連溪綠暗晚藏烏。黃童白叟聚睂眵。麋鹿逢人雖未慣，猿獠聞鼓不須呼。歸家說與采桑姑。」所寫乃蘇軾下鄉時的所見，充滿新鮮感；其二曰：「旋抹紅妝看使君，三三五五棘籬門。

⁸²【宋】蘇軾：〈吳中田婦歎〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷八，頁90。

⁸³朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁647。

⁸⁴【宋】蘇軾：〈浣溪沙〉（覆塊青青麥未蘇）序言，見朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁638。

相挨踏破茜羅裙。老幼扶攜收麥社，烏鳶翔舞賽神村。道逢醉叟臥黃昏。」上片寫他引起的騷動，下片寫當地風俗，情緒是相當輕快的；至於其五曰：「軟草平莎過雨新，輕沙走馬路無塵。何時收拾耦耕身。日暖桑麻光似潑，風來蒿艾氣如薰。使君元是此中人。」則更顯出他對農村生活的嚮往。同樣寫農村，此組詞的情調與〈吳中田婦歎〉相去更遠，反而近似張志和〈漁父〉詞的悠遊，可見蘇軾在詞中排除了「有爲而作」的精神，更多秉持著一派「遣興」式的態度。

（二）詩重意、主理：

宋詩重意、主理，已經成爲批評家們在概括宋詩特徵時必然提到的一點，先是梅堯臣要求「意新語工」、「得前人所未道」⁸⁵，之後蘇軾進一步提倡，在〈答謝民師推官書〉中引孔子「辭達而已矣」的言論，認爲：

夫言止於達意，疑若不文，是大不然。求物之妙，如繫風捕影，能使是物了然於心者，蓋千萬人而不一遇也，而況能使了然於口與手者乎？是之謂辭達。辭至於能達，則文不可勝用矣。揚雄好爲艱深之詞，以文淺易之說，若正言之，則人人知之矣。此正所謂雕蟲篆刻者，其《太玄》、《法言》皆是類也。而獨悔於賦，何哉？⁸⁶

蘇軾認爲文章以達意爲首要，人每見淺易之文辭便覺「不文」，然而蘇軾卻指出，文章真正的「妙」不在表面的文辭，而在能否見到事物之道理並將它自然地表達出來；相反的，揚雄之言則是看起來艱澀，其實裡面的道理卻是大家都知道的常理，故蘇軾認爲此種反而是「雕蟲篆刻」者。簡單來說，這段論述同樣在討論「道」與「藝」、「質」與「文」的辯證，可知其重視文之「用」而與餘事之「藝」相對。不過其中尚有屬於宋代的新特色：便是道並不只是儒家倫常之道，而是包含在一切萬物之中。故〈上曾丞相書〉說：「幽居默處而觀萬物之變，盡其自然之理，而斷之於中。」⁸⁷葛立方《韻語陽秋》亦載蘇軾云：「天下之事，散在經、子、

⁸⁵【宋】梅堯臣：「詩家雖率意而造語亦難，若意新語工，得前人所未道者，斯爲善也。」見歐陽修：《六一詩話》，【清】何文煥編：《歷代詩話（上）》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁267。

⁸⁶【宋】蘇軾：〈答謝民師推官書〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》文集卷四十九，頁1652。

⁸⁷【宋】蘇軾：〈上曾丞相書〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（下）》文集卷四十八，頁1624。

史中，不可徒使，必得一物攝之，然後爲己用；所謂一物者，意是也。不得錢不可以取物，不得意不可以明事，此作文之要也。」將意與取物之錢類比，等於宣告意乃作文之必備基礎了。

論文如此，論詩亦然，周紫芝《竹坡詩話》中載：「有明上人者，作詩甚艱，求捷法於東坡，作兩頌以與之。其一云：『字字覓奇險，節節累枝葉。咬嚼三十年，轉更無交涉。』其二云：『衝口出常言，法度法前軌。人言非妙處，妙處在於是。』」⁸⁸第一頌指出對方之弊，便是當時詩壇學中、晚唐奇險派的弊病；第二頌講作詩之法，再次強調以常言寓新意，此新意便在於能在人所見之處，道人所未發現之理。

這樣的主張似是爲清理學家之疑慮，將詩文中的意、理置於首要，那麼詩文便不會害道反而明道；而強調辭達、出常言，也免除了詩文爲玩物，足喪志的危險。雖然在實際情況中不太可能真正做到每首、每篇皆寓理，不過蘇軾將詩文視爲載道之物的心態非常明顯。比如同是寄參寥子的作品，〈送參寥師〉曰：「上人學苦空，百念已灰冷。劍頭惟一吷，焦谷無新穎。胡爲逐吾輩，文字爭蔚炳。新詩如玉屑，出語便清警。退之論草書，萬事未嘗屏。憂愁不平氣，一寓筆所騁。頗怪浮屠人，視身如丘井。頽然寄淡泊，誰與發豪猛。細思乃不然，真巧非幻影。欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境。閱世走人間，觀身臥雲嶺。鹹酸雜眾好，中有至味永。詩法不相妨，此語當更請。」⁸⁹全在論人與詩，甚至融入佛理；而〈八聲甘州·寄參寥子〉一闋卻寫得情感真摯：

有情風、萬里捲潮來，無情送潮歸。問錢塘江上，西興浦口，幾度斜暉。
不用思量今古，俯仰昔人非。誰似東坡老，白首忘機。記取西湖西畔，
正暮山好處，空翠煙霏。算詩人相得，如我與君稀。約他年、東還海道，
願謝公、雅志莫相違。西州路，不應回首，爲我沾衣。⁹⁰

首句便已借自然帶情而來，末句亦是結之以情，提到參寥子者，唯一句「算詩人相得，如我與君稀」，卻已讓人感到兩人情感之真摯。那麼他們「相得」的內容

⁸⁸【宋】周紫芝：《竹坡詩話》，【宋】左圭輯：《百川學海》（臺北：正光書局，1971年）第二冊，頁566。

⁸⁹【宋】蘇軾：〈送參寥師〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷十七，頁212。

⁹⁰朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（下）》，頁1094。

是什麼？也許是〈送參寥師〉中對詩學觀點的認同，也許是其他，不過都不是詞裡要表達的重點了，因為蘇軾所要傳達之情已經達到了。

此詞帶有「言志」成分，就這點而言蘇詩與蘇詞確有相通之處，不過相較蘇軾〈戲子由〉中「讀書萬卷不讀律，致君堯舜知無術」、「門前萬事不掛眼，頭雖長低氣不屈」的牢騷，莫礪鋒先生認為蘇詞措辭平和，不似詩那般劍拔弩張，「一言以蔽之，蘇軾是把個性中較為溫柔敦厚的一面展現在詞作中了，這也許與詞這種文體在長期以來所養成的婉約特性有關。」⁹¹筆者則認為，詞體養成婉約特性乃是與當時詩壇主流及娛樂之用有關，蘇軾既然將個性風格置於文體風格之上，便不會在送人、言志的詞作中特別表現婉約，是以在寫給其弟的〈沁園春〉（孤館燈青）⁹²中亦是發揚蹈厲，甚至遭元好問評為「鄙俚淺近，叫呼銜鬻，殆市駟之雄，醉飽而後發之。雖魯直家婢僕且羞道，而謂東坡作者，誤矣。」⁹³〈八聲甘州〉情調之所以較為平和，當是接受者之別，同樣是發牢騷之情，當所寄對象是自己親人之時便會較不含蓄，而對象是朋友之時自然會顯得敦厚些，此乃人之常情。而〈戲子由〉一詩也因同樣的接受者，故在情調上便與〈沁園春〉為近了。

二、題材

清人劉熙載說：「東坡詞頗似老杜詩，以其無意不可入，無事不可言也。」事實上這是拿蘇軾詞與過去的詞相較之下而得的結論，若說真要做到「無意不可入，無事不可言」者，定非其詩莫屬。而詩中寫作頗多、詞中卻極為罕見的，以詠物、挽詞和藝術批評這三者為大宗，分述於下：

（一）詠物：

前面提到蘇詩重意主理，並且是在自然萬物中找出理來，此在梅堯臣的詩中已經有所表現，他詠蚊、蠅、虱、蜂、泥鰍、蝦、蚯蚓、蛙、貓、犬、雞、兔、蛆、蠶、農具等，也詠日常瑣事、醜的事物，過去認為不宜入詩者皆入之。梅堯臣此種做法自是爲了「出新意」，故常在這些事物之中找出意義並以詩闡發，龔

⁹¹莫礪鋒：〈文體間的滲透——蘇軾的以詩爲詞〉，頁 81。

⁹²朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁 300。

⁹³【金】元好問：〈東坡樂府集選序〉，見朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁 306。

鵬程先生說道：「過去文學寫作，對一事一物，或重在描述其形貌與機能，或重在如何講，並不太重視講什麼，梅詩反是，總想從各平凡事物中講出一番議論。」⁹⁴這就好像《莊子·知北遊》中一段很有名的故事：「東郭子問於莊子曰：『所謂道，惡乎在？』莊子曰：『无所不在。』東郭子曰：『期而後可。』莊子曰：『在螻蟻。』曰：『何其下邪？』曰：『在稊稗。』曰：『何其愈下邪？』曰：『在瓦甓。』曰：『何其愈甚邪？』曰：『在屎溺。』東郭子不應。莊子曰：『夫子之問也，固不及質。正獲之間於監市履豨也，每下愈況。汝唯莫必，无乎逃物。至道若是，大言亦然。周咸三者，異名同實，其指一也。』」⁹⁵爲了證明道無所不在，莊子對東郭子的問題走極端之回答，梅堯臣在詩中的嘗試亦然。

同樣的，蘇軾詩中也多從前少見的詠物題材如〈蠍虎〉、〈竹輿〉、〈石炭〉、〈鐵拄杖〉、〈豆粥〉等，所選題材或無梅堯臣誇張，但亦時時夾帶議論，如〈石鼓〉詩由其外貌想至背景，末四句曰：「興亡百變物自閑，富貴一朝名不朽。細思物理坐歎息，人生安得如汝壽。」⁹⁶再如〈維摩像唐楊惠之塑在天柱寺〉，描述外型的僅有「今觀古塑維摩像，病骨磊嵬如枯龜。」二句，後面緊接著開始談理：「乃知至人外生死，此身變化浮雲隨。世人豈不碩且好，身雖未病心已疲。此叟神完中有恃，談笑可卻千熊羆。當其在時或問法，俯首無言心自知。至今遺像兀不語，與昔未死無增虧。田翁里婦那肯顧，時有野鼠銜其髭。見之使人每自失，誰能與詰無言師。」⁹⁷

因萬物有理，故觀察事物時時可見於蘇軾等人的生活，〈和子由記園中草木十一首〉其一曰：「煌煌帝王都，赫赫走群彥。嗟汝獨何爲，閉門觀物變。微物豈足觀，汝獨觀不倦。牽牛與葵藜，采摘入詩卷。吾聞東山傅，置酒攜燕婉。富貴未能忘，聲色聊自遣。汝今又不然，時節看瓜蔓。懷寶自足珍，藝蘭那計畹。吾歸於汝處，慎勿嗟歲晚。」⁹⁸六朝時謝安等文人的娛樂活動是「置酒攜燕婉，富貴未能忘，聲色聊自遣」，而蘇轍卻是「微物豈足觀，汝獨觀不倦」、「汝今又不然，時節看瓜蔓」，並且「牽牛與葵藜，採摘入詩卷」；蘇轍如此，那蘇軾呢？

⁹⁴ 龔鵬程：《中國文學史（下）》，頁 47。

⁹⁵ 陳鼓應：《莊子今註今譯》（臺北：臺灣商務，1999 年），頁 592-593。

⁹⁶ 【宋】蘇軾：〈石鼓〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷三，頁 21-22。

⁹⁷ 【宋】蘇軾：〈維摩像唐楊惠之塑在天柱寺〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷三，頁 22。

⁹⁸ 【宋】蘇軾：〈和子由記園中草木十一首〉其一，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷五，頁 47。

自是「吾歸於汝處」。儘管宋人也不乏「置酒攜燕婉」的娛樂，不過那便是詞的範圍了。

蘇軾詞中也有詠物，但不像詩中寫蠍虎、竹鼠、魚、石炭、春菜、石芝、鐵拄杖、豆粥、石屏、地爐、紙帳、水車、石鼓、塑像等題材多樣，而多寫花，最有名的便是〈水龍吟〉（似花還似非花）詠楊花⁹⁹，另有梅花、牡丹、榆莢、柳花、荷花、芙蓉、芍藥、海棠等，次則水果、樂器，如櫻桃、橘、荔枝、方響、胡琴、琵琶、琴等，尚有詠雪、月、茶等。最特別的莫過於〈蘇幕遮〉（暑籠晴）詠選仙圖¹⁰⁰，可以看出詠物的動機不外娛樂，題材也多風花雪月，廣泛度上與詩相差甚遠，此自然與詞的創作場合有關，亦與詞近於藝的觀念有關。至於內容之異，舉例而言，蘇詩中有詠琴者：「破琴雖未修，中有琴意足。雖云十三弦，音節如佩玉。新琴空高張，絲聲不附木。宛然七弦箏，動與世好逐。陋矣房次律，因循墮流俗。懸知董庭蘭，不識無聲曲。」¹⁰¹其詩敘曰：「舊說，房瑄開元中嘗幸盧氏，與道士邢和璞出游，過夏口村，入廢佛寺，坐古松下。和璞使人鑿地，得甕中所藏婁師德與永禪師書，笑謂瑄曰：『頗憶此耶？』瑄因悵然，悟前生之為永師也。故人柳子玉寶此畫，云是唐本，宋復古所臨者。元祐六年三月十九日，予自杭州還朝，宿吳淞江，夢長老仲殊挾琴過余，彈之有異聲。熟視，琴頗損，而有十三弦。予方嘆息不已，殊曰：『雖損，尚可修。』曰：『奈十三弦何？』殊不答，誦詩云：『度數形名本偶然，破琴今有十三弦。此生若遇邢和璞，方信秦箏是響泉。』」夢中談理，而詩以記夢，自亦抒理；至於琴詞：「神閑意定。萬籟收聲天地靜。玉指冰弦。未動宮商意已傳。悲風流水。寫出寥寥千古意。歸去無眠。一夜餘音在耳邊。」¹⁰²全記琴聲，詩詞之異可見也。

（二）挽詞：

挽詞為詩中實用性質較強的一種題材，也因如此，向來研究者少。不過蘇詩中此類題材並不少見，其中或有應人請求或者赴喪而作的，但也不少詩讀來情感真摯；大致來說挽詞還分幾種，寫朋友者如王中甫、孔長源、張文裕、蘇潛聖、徐君猷等，寫長輩者如韓康公等，另外尚有寫朋友親人者如胡完夫母周夫人、余

⁹⁹朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁 597-598。

¹⁰⁰朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁 720。選仙圖乃古代一種賭錢的遊戲，見注釋 2。

¹⁰¹【宋】蘇軾：〈破琴詩〉并敘，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷三十三，頁 406-407。

¹⁰²【宋】蘇軾：〈減字木蘭花·琴〉，朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁 845。

主簿母、蘇子容母陳夫人、潘推官母李氏、孔毅甫妻等，以及皇上如〈神宗皇帝挽詞〉等。挽詞的大量出現，除了代表詩為文人重要的社交、抒情工具外，亦代表詩的題材幾乎在日常生活中無所不包。不過詞就不同了，此類挽詞在蘇詞中從未出現，較接近者如一般我們分類的悼亡詞中，〈江城子·乙卯正月二十日夜記夢〉是十年後的記夢，更多的是經過沉澱後的情感；〈西江月〉（玉骨那愁瘴霧）則一般多視為詠梅花詞。¹⁰³且二闋所寫都是自己親近的妻妾，方有可能選擇詞這個文體哀悼。

詞不適合寫挽詞，正是因為詞的主要功能為娛樂，用於喪葬場合自是不宜，用於朋友乃至長輩等更嫌不尊重，不過我們若記得前一章曾引《北里誌》記載歌妓顏令賓之友劉駝駝「聰爽能為曲詞」，其在顏令賓去世之後「取哀詞數篇，教挽柩前同唱之」¹⁰⁴，就知道詞在民間和經過文人化後的功能差別。若真要說「以詩為詞」，那麼蘇軾所做顯然並不徹底。

（三）藝術批評：

藝術批評亦是實用性質較強的題材之一，在蘇詩中用得最多的是題畫、評畫，如〈王維吳道子畫〉、〈書韓幹牧馬圖〉等；也有論書法的，如〈和子由論書〉、〈題王逸少帖〉等；第三種便是論詩、讀詩感想一類，如〈讀孟郊詩二首〉、〈書林逋詩後〉等。

在詞中，若真要說有此類題材的話，大概只有聽琴、琵琶一類，同樣的，這當然也是與表演場合有關，就像詞中多有詠歌妓者，詞人在宴會中寫當下所聽所見，實是很自然也最容易的事，蘇軾也不例外；至於評論其他藝術作品時，蘇軾便不會想到詞了。反而是秦觀有一闋〈蝶戀花·題二喬觀書圖〉：「並倚香肩顏鬥玉。鬢角參差，分映芭蕉綠。厭見兵戈爭鼎足。尋芳共把遺編躅。閨閣風流誰可續。沈想清標，合貯黃金屋。江左百年傳舊俗。後宮只解呈新曲。」¹⁰⁵不只題畫，還帶諷刺，真有以詩為詞之感。

許多人說宋詩主理、宋詞主情，若說藝術批評一類題材因情感的缺乏故不宜在詞中表現的話，那麼聽琴、聽琵琶為何就能寫以詞呢？寫情的挽詞何以就不見

¹⁰³朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（下）》，頁 1217。

¹⁰⁴【唐】孫棨：《北里誌》（臺北：世界書局），頁 30。

¹⁰⁵徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》（上海：上海古籍出版社，2008 年），頁 246。

於詞呢？可見「情」之有無並非蘇軾作詞的首要考量，而仍是以娛樂為主、遣興為次。事實上，在蘇軾詩中亦多重情之作，蘇詞中真正講理之作卻少，舉例來說，許多人會說蘇軾〈定風波〉（莫聽穿林打葉聲）是寓理之作，其實這就像是晏殊詞中含有人生哲理一般，均是作者遣興時夾帶的人生價值觀，心態近似抒情中的個人情懷展現，而與詩中欲表達自然之理的出發點不太相似。有趣的是，此詞末二句在蘇詩中也曾出現，〈獨覺〉曰：「瘴霧三年恬不怪，反畏北風生體疥。朝來縮頸似寒鴉，焰火生薪聊一快。紅波翻屋春風起，先生默坐春風裏。浮空眼纈散雲霞，無數心花發桃李。翛然獨覺午窗明，欲覺猶聞醉鼾聲。回首向來蕭瑟處，也無風雨也無晴。」¹⁰⁶正如晏殊「無可奈何花落去，似曾相似燕歸來」也曾在其詩中出現，〈示張寺丞、王校勘〉曰：「上巳清明假未開，小園幽徑獨徘徊。春寒不定斑斑雨，宿醉難禁灑灑杯。無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。梁園賦客多風味，莫惜青錢萬選才。」¹⁰⁷然而後代評論家卻認為此聯宜詞不宜詩，如沈際飛《草堂詩餘正集》：「自是天成一段詞，著詩不得」、張宗棣《詞林紀事》：「意致纏綿，語調諧婉，的是倚聲家語，若作七律，未免軟弱矣。」王士禛甚至舉此作為詩與詞分界中能代表詞的特色的例句，於是學者們也認為，此聯在詩中默默無聞，在詞中卻成為名句，可見詞宜婉約詩宜豪放。然而同樣的狀況出現在蘇軾的創作中卻是相反，「回首向來蕭瑟處，也無風雨也無晴」在蘇詞中為名句，在詩中乏人問津，那麼是否也可以反過來證明詞宜曠達詩宜婉約？如此推論很顯然是有問題的，故知此乃晏殊、蘇軾個人價值觀之表現，文體特性實為次要。

而蘇詩中的重情之作，最為人所知的非〈和子由澗池懷舊〉莫屬，不過此詩亦是有理有情，我們再看〈常潤道中有懷錢塘寄述古五首之三〉：「浮玉山頭日日風，湧金門外已春融。二年魚鳥渾相識，三月鶯花付與公。剩看新翻眉倒暈，未應泣別臉消紅。何人織得相思字，寄與江邊北向鴻。」¹⁰⁸首聯寫景，不過「春融」已帶到次聯付與鶯花之情，之後敘兩人之交遊，而「泣別」、「相思字」二詞都表露了蘇軾對他的懷念。此詩雖情感不比〈和子由澗池懷舊〉深厚，然句句寫情，亦足動人。

故知在蘇軾心中，詩無所不寫，除了以「有為」為最重要的目標外，尚可抒

¹⁰⁶【宋】蘇軾：〈獨覺〉，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷四十一，頁 522。

¹⁰⁷【宋】晏殊：〈假中示張寺丞王校勘〉，傅璇琮等編：《全宋詩》第三冊，頁 1943-1944。

¹⁰⁸【宋】蘇軾：〈常潤道中有懷錢塘寄述古五首〉其三，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集（上）》詩集卷十一，頁 128。

情、言志、談理、評論、娛樂等，詞能寫的詩幾乎都能寫，詩能寫的詞卻未必能寫，詩詞之界線雖不可能真正清楚劃分，但差別仍是明顯可見的。

三、蘇詞的娛樂表現

上面比較了蘇軾作品中詩有而詞無的內容題材，另外還有一些是詞有而詩無的，便是專屬於詞的娛樂表現。當然，蘇詩中也不乏嘲戲、回文一類遊戲之作，不過蘇詞中又有一些是配合其文體特色而作的，除了贈歌妓詞之外，如〈哨遍〉一闋，其序言：「陶淵明賦歸去來，有其詞而無其聲。余既治東坡，築雪堂於上。人俱笑其陋，獨鄱陽董毅夫（鉞）過而悅之，有卜鄰之意。乃取歸去來詞，稍加櫟括，使就聲律，以遺毅夫。使家童歌之，時相從於東坡，釋耒而和之，扣牛角而爲之節，不亦樂乎？」¹⁰⁹從此序中可看出蘇軾作此詞全然出於娛樂的考量，並且是要「就聲律」，讓家童歌、朋友打節拍方能達到的娛樂效果，這就不是詩能做到的。故雖然此詞內容非原創，藝術價值不一定很高，但卻被蘇軾以新的文體賦予了新生命。另外像〈洞仙歌〉也是一樣，其詞曰：

冰肌玉骨，自清涼無汗。水殿風來暗香滿。繡簾開，一點明月窺人，人未寢，敲枕釵橫鬢亂。起來攜素手，庭戶無聲，時見書星渡河漢。試問夜如何？夜已三更，金波淡、玉繩低轉。但屈指西風幾時來？又不道流年暗中偷換。¹¹⁰

若我們單看詞的內容，無疑爲一首標準艷情婉約詞，然而序是這樣說的：「余七歲時，見眉山老尼，姓朱，忘其名，年九十歲。自言嘗隨其師入蜀主孟昶宮中。一日，大熱，蜀主與花蕊夫人夜納涼摩訶池上，作一詞，朱具能記之。今四十年，朱死已久矣！人無知此詞者，但記其首兩句。暇日尋味，豈洞仙歌令乎？乃爲足之云。」也就是說，此詞是出於「存詞」心態的續作，在首兩句已經確定的情況下，並且揣想孟昶與花蕊夫人相處的情境而寫出之後的內容，這些都是基於詞的娛樂成分所創作的。

¹⁰⁹朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁 685。

¹¹⁰朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（中）》，頁 724。

總而言之，過去大家說蘇軾「以詩為詞」，用的是從前對詩的定義，而非宋代人或者蘇軾本身對詩的看法，而比較的也多是蘇詞跟蘇軾以前的詞，故得到了其詞像詩的結論。事實上，單就蘇詞內容來看，它表現的更多是自己的個人風格，不論言志或抒情或娛樂，皆是統攝在他的個人創作興趣上，而他對詩、詞文體的分別則是有自己的一套底線，只是這底線較從前寬鬆，是以便被說為破體了。楊海明曾對過去人稱蘇軾對詞體的改革有兩點疑問：

第一，蘇詞雖在事實上對舊傳統作過一定程度的改革，但從蘇軾本身而言，其「自覺」的「改革意識」卻不一定如今人所說的這麼濃；第二，這種「改革」又是如何著手、如何進行的呢？這種「改革」的「原動力」和「改革方向」又在哪裡呢？所以它還嫌「籠統」、甚至有些「拔高古人」。為此，我們認為，如能拈出詞的「士大夫化」這個問題，從此論出發來研究蘇軾的「以詩為詞」和「革新詞風」，似乎更能切合實際一些，也更能接近它的「本來面目」。¹¹¹

過去論「以詩為詞」之所以無法得知蘇軾改革的原動力和方向，正是因為其乃憑著「自是一家」的意識而作，楊海明欲拈出「士大夫化」這個問題，已經注意到創作者本身的因素，然而晏殊、歐陽修不是士大夫嗎？為何他們沒有改革而要等到蘇軾呢？是以如果我們沿用過去的標準，要說這是「以詩為詞」雖可，但畢竟不如「以人為詞」根本。一來，以詩為詞特別針對蘇軾，重點在於陳述此一破體的現象，然而蘇軾未全破體，前述已詳。二來，以詩為詞的提出主要產生聲律方面的辨體，到了南宋，已漸轉為具道德價值的個性本色與詞體本色之爭，蘇軾、辛棄疾詞之所以能成為婉約主流的挑戰，正是其背後士大夫人格的彰顯獲得了文人們的支持，此第三節將會詳述。三來，「詩」的定義究竟為何？亦難清楚劃分。從風格和題材上看，晚唐詩、宋初詩不多也是婉約艷情一流嗎？秦觀另有〈詞笑令〉十首並詩，詩與詞皆寫同樣題材、同樣風格，¹¹²算是以詩為詞嗎？就作法看，馮延巳、晏殊的詩化算是以詩為詞嗎？周邦彥、姜夔的以詩法入詞算是以詩為詞

¹¹¹楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化，1996年），頁338。

¹¹²徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，頁145-164。

嗎？這些問題皆為這個詞彙帶來許多難解的麻煩。四來，就創作上而言，以人為詞標誌一個新的階段，除了李煜與其他詞人的少數篇章外，蘇軾之前的詞是類型化的、沒有明顯個性的；而蘇軾之後的詞不論豪放或婉約，成名之家皆不脫以人為詞的風潮，更能看出其重要性。下一節便再舉幾家代表人物以觀此風潮之影響。

第二節、以人為詞的風潮

以人為詞，就現今文學創作觀來說似是再平常不過的事，甚至我們說馮延巳、晏殊那樣將詞當作一種技藝的作法亦不能排除其自身個性與價值觀的滲入。然而這是心態差異的問題，他們並不會想為詞開創其他不同於傳統的題材，也不會想將自我生活中的其他面向放入，而蘇軾會。雖然這是在以文為主的社會中，詞體發展必然的趨勢，只是恰好在種種條件下由蘇軾確立了，但終究是詞史上一個重要的跨越。

也正是要在以人為詞的基礎下，方有可能真正的以詩為詞，因為必要在作者將詞視為文學之一後，才有與詩平起平坐的可能。蘇軾時期詩、詞的地位差別仍很明顯，至李清照強調「別是一家」，標誌著詞的獨立地位已然被人注意；南渡以降，文人們進而將國家大事盡傾訴於詞中，詩詞之用逐漸趨同，詞壇上也盛行詩詞同源之說，至此，可說真正是用過去對詩的態度來看待詞了。

是以以下特別舉出黃庭堅、秦觀、晏幾道、李清照、辛棄疾為例，從此五位較有代表性風格的作家觀察，可見不論是豪放還是婉約，皆同樣接受了「以人為詞」的作法。首先，黃、秦為蘇軾弟子，當有最直接的影響，然而一般卻將二人分屬兩派，是以本文將二人作為對照組論析之；晏幾道年歲較蘇軾稍大，不過交遊包括黃庭堅等人，實屬蘇軾同輩，而其詞多被視為上接南唐、與大晏同脈的「回流」，是當時不同風格的代表；李清照因撰有〈詞論〉一篇，標榜「別是一家」而被視作詞的「本色派」，是歷來討論辨體問題時，常被當作蘇軾對立面的一個詞人，故此處亦不能迴避；辛棄疾則相反，往往與蘇軾並稱，其創作中「以人為

詞」的特色是顯而易見的，不過本文在此要強調他較蘇軾破體更為極端的一面，以見從北宋到南宋的發展，以及「以人為詞」的作法與「破體為詞」之間的差異，由此也可知，蘇軾心中詩、詞尚有別，而辛棄疾才是真正帶著破體的心態創作。

如此我們便可得出這樣一個脈絡：蘇軾以「以人為詞」的作法為詞開拓了風格與題材，風潮影響所及，大多數詞人皆將自我身世與感情紛紛寫入詞中，然而因主流傳統的籠罩與作者性情的不同，是以詞人們的嘗試也漸產生了兩種方向——恣意揮灑的直接將自我性情外顯，既有婉約也不乏豪放；較為保守的則多將自我性情融入婉約之中。而在花間隱典律的籠罩之下，後者無疑仍為大宗。一直到南宋辛棄疾的全然破體，開啓了另一波的調和，尋求詞體本色的詞學家們找到了周邦彥及姜夔兩個典範，並在創作的過程中讓婉約特質愈趨完備，終為詞體本色定調。

壹、蘇軾之後的以人為詞

就批評角度而言，風格與題材的改變是一種文體演變與分類中最顯而易見的差異，便如現今各體文學史除以朝代為縱軸外，幾乎皆以風格、題材為橫軸，為詩人歸派，詞史中論蘇門弟子便是如此，通常會將黃庭堅與晁補之歸為蘇軾一派，正如王灼所言：「晁無咎、黃魯直皆學東坡，韻制得七八」¹¹³、況周頤也稱：「山谷、無咎皆工倚聲，體格於長公為近。」¹¹⁴；而秦觀則被劃為堅守本色的另一派，如卓人月稱其：「奪南唐席」（沈際飛《草堂詩餘續編》）、陳廷焯也說：「宛轉幽怨，溫、韋嫡派」（《詞則大雅集》），好似他全然不受蘇軾影響，上接五代，可說已開啓豪放、婉約對舉的源頭。

然而現實情況自非如此簡單，通常在一個來往頻繁的團體、甚至大環境中，影響最泛的會是文學觀念，正如馮延巳、晏殊接受了《花間集》的雅化與娛樂化，但又在時代審美風尚影響下從精神層次進行一番革新；同樣的，蘇軾對於詩詞界

¹¹³ 【宋】王灼：《碧雞漫志》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 576。

¹¹⁴ 【清】況周頤：《蕙風詞話》卷二，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4426。

線的界定也許並非所有人都認同，不如《花間集》具有典律的效應，然而他「自是一家」的作法卻是當時文壇愈來愈強調的。當一種文體得到愈多作家對於創作權的重視，便會產生創新的競爭想法及對審美價值的要求，前者如黃庭堅的嘗試，可說不論在「詩化」或者「藝化」都走得較蘇軾更為極端；後者如秦觀的做法，一邊在婉約主流下強化藝術技巧，一邊加入自我的身影，為詞在傳統與個人之間尋求一個調和的美感。雖然黃庭堅詞後代推崇較少，如陳廷焯甚至指斥說：「黃九於詞，直是門外漢。」¹¹⁵不過在當時，他們皆得到陳師道「今代詞手，惟秦七、黃九耳，唐諸人不迨也。」¹¹⁶的稱譽。

黃庭堅詩化之詞最明顯表現在四首〈漁家傲〉的組詞中，其內容詠四位禪宗祖師，今舉其首闕以觀：

萬水千山來此土。本提心印傳梁武。對朕者誰渾不顧。成死語。江頭暗折長蘆渡。面壁九年看二祖。一花五葉親分付。只履提歸蔥嶺去。君知否。分明忘卻來時路。¹¹⁷

前面提過蘇軾詩中有題材多樣的詠物詩是詞沒有的，其實蘇軾詩中尚有詠人之作亦是詞中少見（除歌妓外），然而黃庭堅卻較蘇軾更進一步，開始以詞詠人，甚至是宗教意味甚為濃厚的宗師，如此闕很明顯地詠達摩，基本上以本事堆疊而成，全無情語，可知他對詩詞分際又比蘇軾更為寬鬆；便是豪放風格的詞也是，如〈水調歌頭〉：

落日塞垣路，風勁戛貂裘。翩翩數騎閒獵，深入黑山頭。極目平沙千里，惟見雕弓白羽，鐵面駿驄。隱隱望青塚，特地起閒愁。漢天子，方鼎盛，四百州。玉顏皓齒，深鎖三十六宮秋。堂有經綸賢相，邊有縱橫謀將，不減翠蛾羞。戎虜和樂也，聖主永無憂。¹¹⁸

蘇軾詞中最豪放者莫過於〈江神子〉（老夫聊發少年狂），然而此詞亦不過抒己之

¹¹⁵【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編：《詞話叢編》第四冊，頁 3784。

¹¹⁶【宋】陳師道：《後山詩話》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 213。

¹¹⁷劉琳等校點：《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001 年）第一冊，頁 402。

¹¹⁸劉琳等校點：《黃庭堅全集》第一冊，頁 314。

志，尙是對內情懷的探求，黃庭堅此詞卻不同，不只背景移至邊塞，下片更是連結至朝廷，著眼的乃是國家邊防之安，視角已從對內的抒情轉至對外的觀視，與蘇詞情調有別，不能因同爲豪放便等同視之，這也是黃庭堅詞較蘇軾更近於詩的證明。

然而黃庭堅的詞在藝化的部分也更爲誇張。蘇軾婉約詞即使寫男女之情，亦有其自身高潔的影子，如〈少年遊·潤洲作〉：「去年相送，餘杭門外，飛雪似楊花。今年春盡，楊花似雪，猶不見還家。對酒捲簾邀明月，風露透窗紗。恰似姮娥憐雙燕，分明照，畫梁斜。」¹¹⁹上片以雪與花的逆轉描寫時間的流逝，意境便出；下片從主人公的行爲及月光的映照可知他是孤獨的，然而全詞卻讓人一點都感覺不到愁怨之感，相反的還呈現一種靜態畫面美，尤其「對酒邀明月」的動作更令讀者直覺聯想到李白〈月下獨酌〉，那是種自得且浪漫的情調，此詞雖因後面的「憐」字可知主人公畢竟不同於李白的心情，然而等待的苦仍是在這樣的氣氛營造下被消解了。黃庭堅詞卻不然，更似走回了花間詞與柳永詞的結合，且看他創作早期的〈千秋歲〉：

世間好事。恰恁廝當對。乍夜永，涼天氣。雨稀簾外滴，香篆盤中字。長入夢，如今見也分明是。歡極嬌無力，玉軟花欹墜。釵鬢袖，雲堆臂。燈斜明媚眼，汗浹薔騰醉。奴奴睡，奴奴睡也奴奴睡。¹²⁰

詞中雅詞、俗詞並用，在寫景部分有「雨稀簾外滴，香篆盤中字」這樣的精刻，然而一旦寫情便流於女子之口語，尤其下片更是香豔至極，無怪乎法秀禪師要用「以筆墨勸淫，於我法中，當下犁舌之獄」¹²¹這樣重的詞責怪他了。

除此之外，就題材而言，黃庭堅詞中頗多酒、茶、湯詞、節慶詞、妓詞、賀壽詞等，也可見他比蘇軾更投入此類宴席場合的呈藝，觀其詞題多用「戲」字，當知他對詞亦是抱著娛樂的心態，便連前面所謂「詩化」的詞，亦是出於此種隨意的態度，故較蘇軾更無分寸。這種作法在當時固然能使人耳目一新，並且爲宴席添增許多樂趣，然而當詞以文字的形式傳到後代，畢竟會因其情分的不足而失

¹¹⁹朱靖華等編：《蘇軾詞新釋輯評》，頁 196。此詞別本另題爲「潤洲作代人寄遠」，當是托爲思婦懷人之詞。

¹²⁰劉琳等校點：《黃庭堅全集》第一冊，頁 398。

¹²¹【宋】黃庭堅：〈小山詞序〉，金啓華等：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 26。

去許多審美價值。

而秦觀的詞則是專門發展情致，讓詞除了從前的男女之情、閨怨之情、傷春悲秋之閒情以外，還帶著他的個人感慨之情，此亦是內容雅化的一種，與蘇軾「以人爲詞」的作法本質上是相同的，加上其人性格本較陰柔，敖陶孫說：「秦少游如時女遊春，終傷婉弱。」¹²²元好問的論詩絕句也曾批評秦觀詩曰：「『有情芍藥含春淚，無力薔薇臥晚枝』。拈出退之山石句，始知渠是女郎詩。」¹²³可知秦觀所長文筆爲婉約，試比較他的〈次韻子瞻贈金山寶覺大師〉詩與〈江城子〉詞：

雲峰一變隔炎涼，猶喜重來飯積香，宿鳥水干迎曉鬧，亂帆天際受風忙。
青鞋踏雨尋幽徑，朱火籠紗語上方，珍重故人敦妙契，自憐身世兩微茫。

¹²⁴

南來飛燕北歸鴻，偶相逢，慘愁容。綠鬢朱顏，重見兩衰翁。別後悠悠君莫問，不言中。
小槽春酒滴珠紅，莫匆匆，滿金鐘。飲散落花流水，各西東。後會不知何處是，煙浪遠，暮雲重。¹²⁵

兩首都是寫予友人，但不論詩、詞，其情緒都是向內凝縮的，少有外放的呼喊，觀「珍重故人敦妙契，自憐身世兩微茫」與「別後悠悠君莫問，不言中」、「後會不知何處是，煙浪遠，暮雲重」那種己身茫茫，不知相見何期，唯望友珍重的感慨，實是一轍，差別在於詩景語較多，而詞情語較多罷了。正因內斂爲其個性所在，故在「以人爲詞」的寫作方法下，詞中不論自言或代言風格也較統一，不似蘇軾、黃庭堅或賀鑄那般大相逕庭。我們再比較兩首〈望海潮〉：

星分牛鬥，疆連淮海，揚州萬井提封。花發路香，鶯啼人起，珠簾十裏東風。豪俊氣如虹。曳照春金紫，飛蓋相從。巷入垂楊，畫橋南北翠煙中。

¹²²【宋】敖陶孫：《詩評》，吳文治主編：《宋詩話全編》第七冊，頁 7541。

¹²³【金】元好問：〈論詩三十首〉其二十四，方滿錦：《元好問〈論詩三十首〉研究》（臺北：萬卷樓，2002 年），頁 257。

¹²⁴【宋】秦觀：〈次韻子瞻贈金山寶覺大師〉，傅璇琮主編：《全宋詩》第十八冊卷一〇五九，頁 12100。

¹²⁵徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，頁 66。

追思故國繁雄。有迷樓掛斗，月觀橫空。紋錦制帆，明珠濺雨，甯論爵馬魚龍。往事逐孤鴻。但亂雲流水，縈帶離宮。最好揮毫萬字，一飲拚千鐘。

奴如飛絮，郎如流水，相沾便肯相隨。微月戶庭，殘燈簾幕，匆匆共惜佳期。才話暫分攜。早抱人嬌咽，雙淚紅垂。畫舸難停，翠幃輕別兩依依。別來怎表相思。有分香帕子，合數松兒。紅粉脆痕，青箋嫩約，丁甯莫遣人知。成病也因誰。更自言秋杪，親去無疑。但恐生時注著，合有分於飛。

126

第一首可謂秦觀詞中的豪放之作了，但儘管他要寫「豪俊氣如虹」的氣勢，最多也只能到「揚州萬井提封」這樣的場面，所寫仍是精緻的城市，仍有花、鶯、珠簾、垂楊、畫橋這些傳統艷詞習用的背景，看來雖是意氣風發，然而下片語意一轉，便添上了一層薄薄的愁思，好似那些得意皆是往事，如今的豪放只能表現在「最好揮毫萬字，一飲拚千鐘」了。此詞可謂剛柔並濟，然而剛意被柔景、愁情所限，故仍是以陰性風格為主調；而下一闋以「奴」字自稱，可知為代言之作，便回歸了傳統離別難捨與別後相思之情，而更加纏綿悱惻。雖然，《淮海詞》中此類代言之作或類型情感的詞亦不少，不過正像大家都注意蘇軾的豪放詞一樣，秦觀許多代表作皆是有自身情感的作品，甚至有〈臨江仙〉「平生經世意，只恐負清朝」¹²⁷、〈喜遷鶯〉「更願取，早起來廊廟，為蒼生用」¹²⁸一類言志、歌頌太平之作，這都是以人為詞風潮下的產物，只是因作者性格與天賦不同而造就了不同的風格，此乃自然之事。

蘇門弟子之外，晏幾道、周邦彥等亦是「將身世之感打併入艷情」¹²⁹，如上一章曾引晏幾道〈阮郎歸〉（天邊金掌露成霜），其風格婉約，背景也是歌舞酒榭之中，然而詞中「人情似故鄉」、「殷勤理舊狂」、「欲將沉醉換悲涼」、「清歌莫斷腸」等句在在充滿了他的個人身世、性格之感。其詞中滿溢著對故鄉、往事的懷念，以及對離別的惆悵與酒消不去的愁思，我們再舉〈臨江仙〉觀之：

¹²⁶ 徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，頁 1、13。

¹²⁷ 徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，頁 245。

¹²⁸ 徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，頁 263-264。

¹²⁹ 【清】周濟：《宋四家詞選》評秦觀語，見唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1652。

東野亡來無麗句，于君去後少交親。追思往事好沾巾。白頭王建在，猶見詠詩人。學道深山空自老，留名千載不干身。酒筵歌席莫辭頻。爭如南陌上，占取一年春。¹³⁰

此詞寫來明白如話，不論是傷朋友凋零還是傷己身世，最後選擇投向酒筵歌席之所，然而「新酒又添殘酒困，今春不減前春恨」¹³¹，欲藉酒消愁，只是愁上加愁罷了。其中情調，與秦觀詞所謂「人間今古堪傷。春草春花夢幾場。憶淮海當年，英豪滿座，詞翻鮑謝，字壓鐘王。今日重來，昔人何在，把筆蘭皋思欲狂。對麗景，且莫思往事，一醉斜陽。」¹³²近似，是以晏幾道在詞集自序中稱所寫內容乃是「其所懷」、「一時杯酒間聞見」、「同游者意中事」，而不再是《花間集》中女子的閨怨或者男女的交歡，也非其父詞中普遍化的傷春悲秋之閒情，這是他的生活記錄，不是傳統那種只要能達到娛樂效果，內容千篇一律亦無妨的詞。所以也難怪當他老來回頭重看時，會發「追惟往昔過從飲酒之人，或壠木已長，或病不偶，考其篇中所記，悲歡合離之事，如幻如電，如昨夢前塵，但能掩卷撫然，感光陰之易遷，嘆境緣之無實也」¹³³這樣的感慨。黃庭堅亦是以人論詞，稱他「磊隗權奇，疏於顧忌，文章翰墨，自立規摹」，認為晏幾道文章翰墨有「自立一家」之意味；而其詞「士大夫傳之，以為有臨淄之風耳。罕能味其言也。」¹³⁴便是指常人皆僅見其婉約外表，就以為與晏殊同派，而不知其詞實藏著自身的狂與痴。

李清照的情況較複雜，因其為女性作者，詞中所寫別離相思之情無法清楚判別為己身之經驗或傳統的代言，單就題材觀之，確多為傷春悲秋，似是走回馮延巳、晏殊的路；不過李清照畢竟不能自外於時代背景，有幾闋詞的個人氣息相當強烈，疑是南渡之後在環境與經歷的衝擊之下，讓他終究避不開以人為詞的趨勢，如〈永遇樂·元宵〉便很經典：

落日鎔金，暮雲合璧，人在何處？染柳煙濃，吹梅笛怨，春意知幾許？元宵佳節，融和天氣，次第豈無風雨？來相召、香車寶馬，謝他酒朋詩侶。

¹³⁰王雙啓：《晏幾道詞新釋輯評》（北京：中國書店，2007年），頁20。

¹³¹【宋】晏幾道：〈蝶戀花〉（卷絮風頭寒欲盡），王雙啓：《晏幾道詞新釋輯評》，頁21。

¹³²【宋】秦觀：〈沁園春〉（暖日高城），徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，頁265-266。

¹³³【宋】晏幾道：〈小山詞自序〉，金啓華等：《唐宋詞集序跋匯編》，頁25。

¹³⁴【宋】黃庭堅：〈小山詞序〉，金啓華等：《唐宋詞集序跋匯編》，頁25。

中州盛日，閨門多暇，記得偏重三五。鋪翠冠兒，撚金雪柳，簇帶爭濟楚。
如今憔悴，風鬟霜鬢，怕見夜間出去！不如向簾兒底下，聽人笑語。¹³⁵

元宵佳節，正該「鋪翠冠兒，撚金雪柳，簇帶爭濟楚」，然而早已今非昔比，是「風鬟霜鬢」，只能謝絕所有親朋好友的邀訪，躲於簾後聽人笑語。此佳節卻怕出門的辛酸，該是經歷過怎樣的憔悴？正如上片連用三個問句扣問著自身的茫茫一般，這樣貼近心理的敘寫，若非真有其情，是斷難寫出的。故劉辰翁說：「余自辛亥上元誦李易安〈永遇樂〉，爲之涕下。今三年矣，每聞此詞，輒不自堪。」¹³⁶如此強的感染力，正是拜詞中背景與細膩的心理轉折所賜。

因此，從後設的角度而言，蘇軾之前的詞作常是以質與量作爲是否堪爲名家的標準，即使不知作者身世也不妨礙讀者讀詞，如《花間集》諸詞人，甚至晏殊、歐陽修等均是；而蘇軾同時或之後的名家詞作則往往要用傳統「知人論世」的方法詮釋，豪放詞如此，婉約詞亦如此，可知自蘇軾開啓了「自是一家」的風氣後，將詞視爲「文」的一種並且以之吟詠情性已經成爲詞壇上普遍的共識，尤其南渡以後，辛棄疾等詞人更爲直接地破體爲詞，這都是建築在北宋以人爲詞的風潮之下發展的。雖然北宋當時亦不乏曹組一派創作滑稽詞者，或者如萬俟詠一派創作應制詞者這類發展「藝化」的作者，最後終被時間掩蓋，這也是詞體文學化後在中國這個以文爲主的社會中必然走向的結果。

貳、辛棄疾的破體為詞

由於國勢的巨變，南宋文人在以人爲詞的風潮影響下，開始創作起一闕闕呼應時勢的詞，有的如李清照一般黯然神傷、感懷過去，有的則在詞中抒報效國家之志，後者更在文人們的相互唱和中形成頗大的聲勢，他們雖在政治上失勢，卻常常彼此鼓勵，將抑鬱之情、奮發之意全寫於詞中，達到安慰、振奮人心之效，如南渡四名臣中趙鼎、李光、胡銓三人先後貶居海南島，常有詩詞往來；張元幹也曾賦〈賀新郎〉（曳杖危樓去）、〈夢繞神州路〉詞支持李綱抗金主張、爲胡銓

¹³⁵王仲聞：《李清照集校註》（臺北：漢京文化，1984年），頁53。

¹³⁶【宋】劉辰翁：〈永遇樂序〉，見王仲聞：《李清照集校註》，頁56。

貶謫送行；張孝祥亦有〈六州歌頭〉（長淮望斷）一闕，北伐大將張浚讀後「罷席而入」，故劉熙載言：「詞莫要於有關係。張元幹仲宗因胡邦衡謫新州，作〈賀新郎〉送之，坐是除名；然身雖黜，而義不可沒也。張孝祥安國於建康留守席上賦〈六州歌頭〉，致感重臣罷席，然則詞之興、觀、群、怨，豈下於詩哉！」¹³⁷便認為由於詞的內容變化，使得它具有了傳統詩的功能，如張孝祥此詞雖作於宴會，然而全非爲了娛樂，而是有更深層的目的與情感，讓聽者也受其影響，此爲當時社會、政治的氛圍所致，與北宋時期蘇軾吟詠情性一類的言志詞已有差別。

在這些主戰派的詞人中，影響力最大的自推辛棄疾，尤其他幾乎將文學的全部心力置於詞體，是以他人寫於詩之題材皆可入辛詞；加上其人爲一允文允武之將，廿三歲之時，便曾與數人闖入金營生擒叛賊張安國，¹³⁸如此性格與魄力皆表現在他的詞中。若說詞有豪放風格，當是辛棄疾爲首席作者而非蘇軾。

上一節既以蘇軾爲代表比較其詩詞之異，此處則以辛棄疾爲代表，比較看看其詞中有哪些題材是前人少有、與詩更爲接近的？而辛詞中又有哪些部分可看出破體的心態？便知辛棄疾對詞體本色的挑戰如何較蘇軾更進一步。

一、詞之有爲而作

詩須有爲，辛棄疾詞中雖亦少刻劃民間疾苦或社會現實之作，然而因對他而言，當時頭件國家大事便是南北分裂，時刻想著北伐光復國土，故辛棄疾與前面所列南渡四名臣、張元幹、張孝祥等人相同，在面對志同道合之友人時，提及此現況，喚起同仇敵愾之心便是首要，尤其辛詞又更加激切、直指，請見〈賀新郎·用前韻送杜叔高〉：

細把君詩說。悵餘音、鈞天浩蕩，洞庭膠葛。千尺陰崖塵不到，惟有層冰

¹³⁷【清】劉熙載：《藝概·詞曲概》（臺北：漢京文化，1985年），頁122。

¹³⁸〈宋史·辛棄疾傳〉：「金主亮死，中原豪傑並起。耿京聚兵山東，稱天平節度使，節制山東、河北忠義軍馬，棄疾爲掌書記，即勸京決策南向……。紹興三十二年，京令棄疾奉表歸宋，高宗勞師建康，召見，嘉納之，授承務郎、天平節度掌書記，併以節使印告召京。會張安國、邵進已殺京降金，棄疾還至海州，與衆謀曰：『我緣主帥來歸朝，不期事變，何以復命？』乃約統制王世隆及忠義人馬全福等徑趨金營，安國方與金將酣飲，即衆中縛之以歸，金將追之不及。獻俘行在，斬安國於市。仍授前官，改差江陰僉判。棄疾時年二十三。」見【元】托克托等：《宋史》卷四〇一，《景印文淵閣四庫全書》第287冊，史部四五正史類，頁474。

積雪。乍一見、寒生毛髮。自昔佳人多薄命，對古來、一片傷心月。金屋冷，夜調瑟。去天尺五君家別。看乘空、魚龍慘澹，風雲開闔。起望衣冠神州路，白日銷殘戰骨。嘆夷甫、諸人清絕。夜半狂歌悲風起，聽錚錚、陣馬檐間鐵。南共北，正分裂。¹³⁹

雖是送行之作，不過上片評杜旂詩，下片轉而鋪敘國家動盪，無一絲私人情感。比較蘇軾送別詞，其〈滿江紅·正月十三日送文安國還朝〉是這樣寫的：「天豈無情，天也解、多情留客。春向暖、朝來底事，尙飄輕雪。君過春來紆組綬，我應歸去耽泉石。恐異時、懷酒忽相思，雲山隔。浮世事，俱難必。人縱健，頭應白。何辭更一醉，此歡難覓。欲向佳人訴離恨，淚珠先已凝雙睫。但莫遣、新燕卻來時，音書絕。」¹⁴⁰強調從此天涯兩隔、音書難到、年華俱逝，正是標準送行詞之寫法。若回想秦觀〈江城子〉，模式亦然，唯情感更爲沉鬱耳。

即使是國家悲憤感沒那麼重的，辛棄疾亦是習於在送別詞中描述朋友的功業，如〈水調歌頭·送鄭厚卿赴衡州〉：

寒食不小住，千騎擁春衫。衡陽石鼓城下，記我舊停驂。襟似瀟湘桂嶺，帶似洞庭春草，紫蓋屹東南。文字起騷雅，刀劍化耕蠶。看使君，於此事，定不凡。奮髯抵幾堂上，尊俎自高談。莫信君門萬里，但使民歌五袴，歸詔鳳凰銜。君去我誰飲，明月影成三。¹⁴¹

上片寫衡陽之形勢，「文字起騷雅，刀劍化耕蠶」兩句則與下片連看，爲預想其定有很好的政績，相信其不論在何處均能有所作爲，且能很快返朝。全詞均是外在的描寫，敘情之處乍看唯末二句而已，實則辛棄疾便是情融於志之人，其對己如此，對他人亦如此，除了後期因挫折而生歸隱躬耕之心外，在他心裡，時時刻刻想的皆是有爲於國家，而他的這一番心情也毫無保留地抒發於詞中，故詞亦處處許人有爲之感。

¹³⁹朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》（北京：中國書店，2006年），頁593。

¹⁴⁰朱靖華等：《蘇軾詞新釋輯評（上）》，頁344。

¹⁴¹朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁573。

送行詞之外，壽詞亦然，〈水調歌頭·壽趙漕介庵〉¹⁴²也是從其政績寫起，過片「喚雙成，歌弄玉，舞綠華。一觴爲飲千歲，江海吸流霞」幾句回到祝壽本題後，緊接著「聞道清都帝所，要挽銀河仙浪，西北洗胡沙」再轉回北伐之期許，並以祝福其早返朝廷爲結。可見不論什麼場合、題材，當辛棄疾作詞寄友人之時皆是將功業置於最上，是以其爲韓元吉祝壽時謂「待他年、整頓乾坤事了，爲先生壽」¹⁴³，便是此意。壽詞如此，遑論與陳亮等人的唱和之詞，更是肆意抒發壯志，讀來慷慨激昂。

然而因南宋朝廷苟安，主戰派人士多不得志，故辛棄疾詞中也不乏對朝廷的批判，如〈滿江紅〉（倦客新豐）云「不念英雄江左老，用之可以尊中國」¹⁴⁴可謂直白矣，「夷甫諸人，神州沈陸，幾曾回首」¹⁴⁵、「長劍倚天誰問，夷甫諸人堪笑，西北有神州」¹⁴⁶、「起望衣冠神州路，白日銷殘戰骨。嘆夷甫、諸人清絕」¹⁴⁷等則是用王衍等人比擬南宋當權者空談誤國，諸如此類，非單單只是對內的自慨自傷而已。

二、談理議論詞

前面提到蘇軾詞中少有談理的，即使有也多是即事而發的人生觀，然而辛棄疾便不同，他有一組〈卜算子〉詞專門談理，其一題爲「飲酒不寫書」，採上片問、下片答之方式；其二題爲「飲酒成病」，採正反論證的方式；其三題爲「飲酒敗德」，採非名重實的方式，¹⁴⁸三首詞說理性極強，針對世人對飲酒的三種負面觀念進行悖論，消解了世人對功名、長壽與名留青史之嚮往，最後皆歸於「且進杯中物」的結論。此外，有刻意表明「用莊語」者：「一以我爲牛，一以吾爲馬。人與之名受不辭，善學莊周者。江海任虛舟，風雨從飄瓦。醉者乘車墜不傷，全得於天也。」¹⁴⁹有對「齒落」這樣一件生活瑣事發一番議論者：「剛者

¹⁴²朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 10。

¹⁴³〈水龍吟·甲辰歲壽韓南澗尙書〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 319。

¹⁴⁴朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 180。

¹⁴⁵〈水龍吟·甲辰歲壽韓南澗尙書〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 319。

¹⁴⁶〈水調歌頭·送楊民瞻〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 638。

¹⁴⁷〈賀新郎·用前韻送杜叔高〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 593。

¹⁴⁸朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 884-888。

¹⁴⁹〈卜算子·用莊語〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 1282。

不堅牢，柔者難摧挫。不信張開口了看，舌在牙先墮。已闕兩邊廂，又豁中間個。說與兒曹未笑翁，狗竇從君過。」¹⁵⁰有對「老」發一番議論者：「頭白齒牙缺，君勿笑衰翁。無窮天地今古，人在四之中。臭腐神奇俱盡，貴賤賢愚等耳，造物也兒童。老佛更堪笑，談妙說虛空。」¹⁵¹有題友人堂，對其堂名「一枝」發一番議論者：「萬事幾時足，日月自西東。無窮宇宙，人是一粟太倉中。一葛一裘經歲，一鉢一瓶終日，老子舊家風。更著一杯酒，夢覺大槐宮。記當年，哂腐鼠，嘆冥鴻。衣冠神武門外，驚倒幾兒童。休說須彌芥子，看取鷓鴣斥鷃，小大若爲同。君欲論齊物，須訪一枝翁。」¹⁵²等等，還有藉著「卮酒」、「滑稽」、「鴟夷」三種古代酒器和「鷓鴣」、「甘草」兩種動植物來影射逢迎苟且之人的：

卮酒向人時，和氣先傾倒。最要然然可可，萬事稱好。滑稽坐上，更對鴟夷笑。寒與熱，總隨人，甘國老。少年使酒，出口人嫌拗。此個和合道理，近日方曉。學人言語，未會十分巧，看他們，得人憐，秦吉了。¹⁵³

這樣的諷刺詞，豈非近於梅堯臣〈聚蚊〉、〈范饒州座中客語食河豚〉一類詠物詩？此類說理詞，看似皆爲辛棄疾遊戲之作，實則細推其心理，有些又透著對現實的偏激與無奈之情，這種未能展志而已身已老是許多文人常有的情緒，然而卻少有人如他這般，以種種自嘲、諷刺等方式直接在詞中說理。

三、示兒詞

示兒之語，從前連入詩亦是寥寥，有名者如韓愈、杜甫、蘇軾、陸游等有少數此類詩作，辛棄疾亦有〈聞科詔勉諸子〉、〈第四子學春秋發憤不輟書以勉之〉、〈感懷示兒輩〉、〈即事示兒〉、〈感懷示兒輩〉等詩。特別的是，此題材同樣被寫於他的詞中，一曰〈最高樓·吾擬乞歸，犬子以田產未置止我，賦此罵之〉¹⁵⁴、

¹⁵⁰ 〈卜算子·齒落〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 605。

¹⁵¹ 〈水調歌頭·元日投宿博山寺，見者驚嘆其老〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 602-603。

¹⁵² 〈水調歌頭·題永豐楊少遊提點一枝堂〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 718。

¹⁵³ 〈千年調·蔗庵小閣名曰卮言，作此詞以嘲之〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 348-349。

¹⁵⁴ 朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 839。

一曰〈西江月·以家事付兒曹，示之〉¹⁵⁵、一曰〈清平樂·爲兒鐵柱作〉¹⁵⁶，從此三題便可看出其內容的家常性。如第一首稱「富貴是危機」、「穆先生，陶縣令，是吾師」駁斥兒子的想法，第二首要兒「早趁催科了納，更量出入收支」，第三首則希望孩子「從今日日聰明」、「無災無難公卿」，口吻相當淳樸親切，彷彿其子便在跟前。選擇一個傳統用來侑觴消遣的文體示子，無疑對詞體之體用造成很大的翻轉，儘管仿效者不多，然而在辛棄疾的如此開創下，幾乎真是「無意不可入，無事不可言」了。過去只有詩、文有如此大的題材包容性，可見在辛棄疾心裡，詞已可取代詩之地位，成爲傳家之文學。

四、楚辭體

前人常言辛棄疾以文爲詞，其實不單以文爲詞，他幾乎所有文體均可入詞，騷體亦不例外。此自然是基於嘗試的心態，表現在詞集中有兩首，一首使用字尾爲「些」字的句式，一首用天問體創作，二詞如下：

聽兮清佩瓊瑤些。明兮鏡秋毫些。君無去此，流昏漲膩，生蓬蒿些。虎豹甘人，渴而飲汝，寧猿獠些。大而流江海，覆舟如芥，君無助，狂濤些。路險兮山高些。塊予獨處無聊些。冬槽春盎，歸來爲我，制松醪些。其外芳芬，團龍片鳳，煮雲膏些。古人兮既往，嗟予之樂，樂簞瓢些。¹⁵⁷

可憐今夕月，向何處、去悠悠？是別有人間，那邊才見，光影東頭？是天外，空汗漫，但長風浩浩送中秋？飛鏡無根誰係？嫦娥不嫁誰留？謂經海底問無由，恍惚使人愁。怕萬里長鯨，縱橫觸破，玉殿瓊樓。蝦蟆故堪浴水，問云何玉兔解沈浮？若道都齊無恙，云何漸漸如鉤？¹⁵⁸

¹⁵⁵ 朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 1406。

¹⁵⁶ 〈卜算子·齒落〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 311。

¹⁵⁷ 〈水龍吟·用些語再題瓢泉，歌以飲客，聲韻甚諧，客爲之酌〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 877。

¹⁵⁸ 〈木蘭花慢·中秋飲酒，將旦，客謂前人詩詞有賦待月，無送月者，因用天問體賦〉，朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 1034。

蘇軾曾隱括陶淵明賦入詞，也曾隱括歐陽修、韓愈詩入詞，不過都是爲了「使其可歌」，使其配合詞的傳播效果而達到娛樂的效果，只是加減幾字，內容並無更動；辛棄疾則不然，此二首雖是採用楚辭體之形式、作法，動機亦是勸酒、應歌，不過內容全是原創：第一首語助詞的安排、第二首的連九問句、豐富的想像力，皆爲詞帶來了耳目一新之感，可知辛棄疾乃有意爲詞開創新體，自覺地拓展詞的題材，讓詞的可塑性更加提高。

五、詞題

在詞牌之下加題、序，自蘇軾以來已非少見，此自是題材脫離傳統類型化、開始以人爲詞的情況下而產生的交代動機的需要。不過辛詞的題目中卻有些「畫蛇添足」者，如他有一闕〈虞美人·賦虞美人草〉，內容描寫項羽事，據《碧雞漫志》引《益州草木記》曰：「雅州名山縣出虞美人草，如雞冠花。葉兩兩相對，爲唱〈虞美人〉曲，應拍而舞，他曲則否。」¹⁵⁹，其他諸書亦多此說，可見此乃當時流傳的故事。辛棄疾由此草聯想到項羽、虞姬，正和本題，然而他在詞牌下尙要加「賦虞美人草」這個題目，似有多此一舉之嫌。其實此舉正代表他將詞視同爲詩，詞牌名已真正正純屬於音樂與格律，儘管是緣題而作亦要再題一次。甚至他有題名「無題」者，包括〈戀繡衾〉（長夜偏冷添被兒）、〈杏花天〉（病來自是於春懶）等闕，也都是以詩爲詞的心態表現。

劉辰翁曾比較蘇軾與辛棄疾詞的內容，說道：「（東坡詞）猶未至用經用史，牽雅頌入鄭衛也……。及稼軒橫豎爛熳，乃如禪宗棒喝，頭頭皆是；又如悲笳萬鼓，平生不平事並卮酒，但覺賓主酣暢，談不暇顧。詞至此亦足矣。」¹⁶⁰指的雖是辛棄疾較蘇軾更加廣泛不拘的典故使用，實際上題材何嘗不是如此？蘇軾雖開拓了詞的內容，然而在他心中詩、詞仍有分際，詩的闊境仍是詞比不上的；辛棄疾則不然，他是全然地破體，詩能寫的，詞亦能寫。如果我們比較辛棄疾的詩與詞，會發現其中亦有許多相似之處，如他有一首〈和傅巖叟梅花二首之一〉詩：

¹⁵⁹ 【宋】王灼：《碧雞漫志》卷三，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 595。

¹⁶⁰ 【宋】劉辰翁：〈辛稼軒詞序〉，金啓華等編：《唐宋词集序跋匯編》，頁 173-174。

「月澹黃昏欲雪時，小窗猶欠歲寒枝。暗香疎影無人處，唯有西湖處士知。」¹⁶¹然除了詩外，他又賦了一闋詞，名〈念奴嬌·賦傅巖叟香月堂兩梅〉，其中有句云「多少騷人詞客，總被西湖林處士，不肯分留風月。疏影橫斜，暗香浮動，把斷春消息」¹⁶²，兩首很可能是同時作，也用了同樣的典故與相似的語句、語意；同樣的，辛棄疾有〈壽趙茂嘉郎中二首之一〉詩：「玉色長身白首郎，當年麾節幾甘棠。力貧活物陰功大，未老垂車逸興長。久矣如今太公望，巋然真是魯靈光。朝廷正爾尊黃髮，穩駕蒲輪覲玉皇。」¹⁶³也有〈沁園春·壽趙茂嘉郎中，時以制置兼濟食振濟裏中，除直秘閣〉詞，¹⁶⁴有句云「看長身玉立，鶴般風度」、「人道陰功，天教多壽」，與詩中近似，而「只今劍履，快上星辰」句也呼應「穩駕蒲輪覲玉皇」。從這兩個例子也可看出詩與詞在內容方面對辛棄疾來說實無太大分別。

詩詞破體還不夠，對辛棄疾來說，甚至文、賦、論、騷、經、史的內容、寫作方式亦能入詞，此類破體前人論之已詳，此不贅述。值得注意的是，辛棄疾除了「創體」之作，亦有「效體」之作，在他的詞中，有兩首效花間體，分別為〈唐河傳·效花間體〉¹⁶⁵與〈河瀆神·女城詞效花間體〉¹⁶⁶，觀其內容，此二首在題材、風格上確似花間詞，如〈唐河傳〉寫舟中夢西子的韻事，雖文句疏朗，仍有花、人共構的旖旎氛圍；〈河瀆神〉則寫神女等候不到歸人，氣氛淒清，與《花間集》中的數首〈河瀆神〉同為緣題賦詞者。只是若照如今觀念，花間體本當為正，何必在題中標明效之？可見辛棄疾對於「體」的概念是以「人」為主的，心中並無一傳統、正宗的詞體本色概念，故能毫不顧忌詞的傳統限制，而有如此多破體、創體之作，較之蘇軾「大或出於繩檢，小或合於方圓」（晁補之〈跋翰林東坡公畫〉）的為文理念，無疑是真正的豪放。

第三節、個性本色與文體本色之爭

¹⁶¹【宋】辛棄疾：〈和傅巖叟梅花二首〉之一，傅璇琮等編：《全宋詩》第四十八冊，頁 30001。

¹⁶²朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 1164。

¹⁶³【宋】辛棄疾：〈壽趙茂嘉郎中二首〉之一，傅璇琮等編：《全宋詩》第四十八冊，頁 30004。

¹⁶⁴朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 1097。

¹⁶⁵朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 317。

¹⁶⁶朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（下）》，頁 1418。

自蘇軾開創以人爲詞的風潮以後，因作家的性格與天賦不同，造就了不同的風格取向，這本是自然之事，然而蘇軾因此拓寬的詞體界線卻讓部分人產生疑惑，開啓了詞學本色論的探討；之後辛棄疾將破體發揮至極致，挾著時代「正聲」之勢，更讓個性本色得到道德價值的支持而幾欲凌駕於文體本色之上。以下便探討蘇軾之後詞壇上對於本色問題的爭論，乃至最終，婉約本色又是如何在不停的退守、調和中建構完成，得到典律的地位。

壹、初期詩詞辨體分際能確立者唯有聲律

正如第一節所說，本色的問題在蘇門弟子中便已提出，包括陳師道稱蘇軾詞「如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色」、晁補之稱蘇軾「小詞似詩」、稱黃庭堅詞「不是當行家語，是著腔子唱好詩」等，可知這個時期皆以詩爲對照組，來作爲詞作是否當行、本色的判斷，然而此詩詞分際實有許多模糊空間，後來學者咸以聲律與婉約風格作爲分判標準，例如張惠民先生所言：「晁氏以婉雅爲詞體的『當行』之美，比起後山的『本色』論，更有具體的內容，他以秦觀詞的天然婉美爲當行，又推崇柳詞的境界高華，還有歐詞的新意妙境。晏詞的閒雅風調、子野詞的韻趣高逸，是一種協律可歌又保有詞體之婉美，且表現出士大夫高雅情趣的審美理想。」¹⁶⁷張先生此論是根據《能改齋漫錄》中所記晁補之的詞論，其言曰：

世言柳耆卿曲俗，非也，如〈八聲甘州〉云「漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓」，此真唐人語，不減高處矣。歐陽永叔〈浣溪紗〉云「隄上遊人逐畫船，拍隄春水四垂天，綠楊樓外出秋千」，要皆妙絕，然只一「出」字，自是後人道不到處。蘇東坡詞，人謂多不諧音律，然居士詞橫放傑出，自是曲子中縛不住者。黃魯直間作小詞，固高妙，然不是當行家語，是著腔子唱好詩。晏元獻不蹈襲人語，而風調閒雅，如「舞低楊柳樓心月，歌

¹⁶⁷張惠民：《宋代詞學審美理想》（北京：人民文學出版社，1995年），頁20-21。

盡桃花扇底風」，知此人不住三家村也。張子野與耆卿齊名，而時以子野不及耆卿，然子野韻高，是耆卿所乏處。近世以來，作者皆不及秦少游，如「斜陽外，寒鴉萬點，流水遠孤村」，雖不識字人，亦知是天生好言語。

168

此論評了柳永、歐陽修、蘇軾、黃庭堅、晏殊¹⁶⁹、張先、秦觀七人，然而仔細觀察，他其實從未提到「婉美」便是詞的當行本色，而是就各詞人作品的藝術價值評判。如他稱讚柳詞有唐人高處、歐詞妙絕、晏詞風調閒雅、張詞韻高、秦詞是天生好言語，這些形容詞未必便指向婉美；更何況對柳永的評語與趙令時《侯鯖錄》中載蘇軾語幾乎全同，難道蘇軾也認為柳永〈八聲甘州〉是婉美的嗎？恐怕未必。況且除了風格之外尚有其他，如他欣賞歐陽修詞的藝術技巧，讚其「出」字用得好、欣賞晏殊的「不蹈襲人語」、欣賞蘇軾的橫放傑出；又，黃庭堅亦有「固高妙」的稱讚，此高妙與柳永的高、歐陽修的妙絕、張先的韻高差異又在何處？這些晁補之均無說明，何以我們便能選擇性地將「柳永詞有唐人高處、歐陽修妙絕、晏殊風調閒雅、張先韻高、秦觀詞是天生好言語」這些評語歸結出一「婉美」的風格，認為是晁補之所指的當行，來呼應他評黃庭堅的「不是當行家語」？據字面上來看，晁補之僅是就詞論詞，每個人是獨立評判的，他可以欣賞風調閒雅，並不表示他便主張婉約排斥豪放，至少在這篇詞論中看不出來。我們再觀其自身詞作，豪放甚至較蘇軾為過！若他認為詞體本色為婉美，詩體本色是豪放，並批判「著腔子唱好詩」的行為，何以他在創作中又如此明知故犯呢？

此文唯一可以確定的，便是「蘇詞不諧音律」乃是當時詞壇上的流行說法，不過晁補之既稱黃庭堅詞「著腔子」，可見黃詞音律大概是諧了，卻仍不免得到「唱好詩」之評，代表除了音律外人們對詩與詞的分際隱然有了另一附加標準，然而此標準為何？北宋人始終沒有一具體的詮解。

我們再看晁補之另外三則論詞之語，一載於朱弁《風月堂詩話》：「韓退之云『餘事作詩人』，未可以為篤論也。東坡以詞曲為詩之苗裔，其言良是，然今之長短句比之古樂府歌詞，雖云同出於詩，而祖風已埽地矣。晁無咎晚年因評小晏並黃魯直、秦少游詞曲，嘗曰：『吾欲托興於此，時作一首以自遣。』政使流行，

¹⁶⁸【宋】吳曾：《能改齋漫錄》卷十六，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 508。

¹⁶⁹此處晁補之引晏殊詞之例句實為晏幾道詞。

亦復何害？譬如雞子中元無骨頭也。」¹⁷⁰晁補之要作詞托興、自遣，與之前討論的北宋人觀念正合；不過朱弁將其自遣之作想成在宴席上供娛樂的艷情之作，是以要用雞蛋無骨來合理化此類陰柔文學的存在，可看出到了南宋之時，艷情詞與當時詩詞同源的觀念在道德價值上已產生衝突。

另一則載於王若虛《滄南詩話》：「晁無咎云：『眉山公之詞短於情，蓋不更此境也。』陳後山曰：『宋玉初不識巫山神女，而能賦之，豈待更而後知。』」¹⁷¹晁補之與陳師道討論蘇軾詞中「情」的問題，觀陳師道以巫山神女為例，知他們所說當是男女之情，晁補之認為蘇軾詞談男女之情少，乃因他少有此類經歷，而陳師道則認為文學可透過想像來創作。王若虛對陳師道的此種說法不滿，接著評論道：「風韻如東坡，而謂不及於情，可乎？」認為蘇軾高人逸才，艷詞只是其遊戲之作，故「聊復爾爾」。姑且不論王若虛的辯護，晁、陳二人的對話看來並無貶意，更像是家常式的聊天，也看不出詞定要長於情的意思。故此二則仍無法判定晁補之心中詞的本色指的便是艷情題材、婉美風格，只能看出艷詞還是當時主流，否則黃庭堅也作了許多艷詞，何以又被稱為「著腔子唱好詩」呢？

第三則前曾引過，載於《王直方詩話》：「東坡嘗以所作小詞示無咎、文潛，曰：『何如少游？』二人皆對曰：『少游詩似小詞，先生小詞似詩。』」從文意來看，蘇軾示詞的動作比較像是展示文字，用「似」這個字也當是視覺上的感受，問題在於，不知蘇軾以何詞示二人？亦不知究竟是在文字的哪個層面上得到了「似」的評論？

是以想知道北宋人對詞體本色的看法，仍不得不回到李清照的〈詞論〉。此篇文章其實跟前引第一篇晁補之論詞之語有一樣的問題，便是舉出許多詞人個別論述之。不過不同的是，李清照多採批判角度，不似晁補之多採欣賞角度，且李清照提出「別是一家」，可見她對詞的本色有較統一的認識。那麼此別是一家的特質究竟為何？學者們亦認為是指聲律與婉約風格，我們仍從其原文來看。

原文中提到詞如詩者，舉出的是晏殊、歐陽修與蘇軾三人，稱他們「學際天人，作為小歌詞，直如酌蠡水於大海，然皆句讀不葺之詩爾」。接著進一步闡述的乃是聲律之別，所謂「蓋詩文分平側，而歌詞分五音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重」，明白點出詩文與詞的不同，可知聲律為詞的特質是沒有問題的。

¹⁷⁰【宋】朱弁：《風月堂詩話》卷上，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁417。

¹⁷¹【金】王若虛：《滄南詩話》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁1797。

問題是兩者之間用「又往往不協音律者」一句連結，此「又」字有別開新題之用，故「不協音律」不一定便等於上面「句讀不葺之詩」的解釋。下一段李清照列舉心中對詞別是一家「始能知之」的作者，包括晏幾道、賀鑄、秦觀、黃庭堅，不過亦無詳論何以此四家能知，僅是點出他們詞作中的小疵，又回到對個別詞人的品評狀態。是以我們只能從此四家(加上李清照本身詞作為五家)所有的共通點，而晏、歐、蘇三家所無的特點來推斷其所指可能為何。

這種作法當然十分困難且籠統，不過有著婉約風格與艷情題材的晏、歐被視為句讀不葺之詩；而有豪放之作的賀鑄、黃庭堅也被視為能知詞別是一家者，故題材與風格當非李清照對詞體特質的認定，儘管他的詞作中題材與風格是如此地統一。觀其對晏、歐、蘇的評價是「學際天人，作為小歌詞，直如酌蠡水於大海」，蠡者，瓢也，此句應指三人學養豐富，作詞便像從其如大海般的學問中取一瓢水般。正如清代翁方綱有「學人之詩」，那麼李清照之所以稱三人之詞為句讀不葺之詩，很可能便是認為他們的詞乃「學人之詞」。然而學人之詞所指又為何？李清照曾批評賀鑄少典重、秦觀少故實，難道典重與故實便非學人之詞的內容？這幾個論述看來似有些矛盾，不過我們若回頭看李清照詞，會發現有一很鮮明的特點——口語的使用，辛棄疾曾作一效體詞名為〈醜奴兒近·博山道中效李易安體〉¹⁷²，便是在詞中用了幾個李清照的慣用口語，如「一霎兒」、「怎生」等辭，確有彭遜孫所稱李詞「用淺俗之語，發清新之思」¹⁷³之感，而辛棄疾此詞中其他部分如題材、風格均不似李詞，可見李清照詞的此一特點是較普遍為人注意並且接受的。再看晏、賀、秦、黃四人之詞亦有口語之使用，那麼李清照所反對的學人之詞是否指的便是晏、歐、蘇詞中過濃的士大夫口吻，少了詞這一歌唱文學傳統的活潑個性呢？

事實上南宋以後亦多有將「本色」指向字面者，例如張炎：「句法中有字面，蓋詞中一個生硬字用不得。須是深加鍛煉，字字敲打得響，歌誦妥溜，方為本色語。」¹⁷⁴沈謙：「秦少游『一向沉吟久』，大類山谷〈歸田樂引〉，鏗盡浮詞，直抒本色。而淺人常以雕繪傲之。」¹⁷⁵賀裳：「詞雖以險麗為工，實不及本色語之妙。如李易安『眼波才動被人猜』……，觀此種句，覺『紅杏枝頭春意鬧』尙書，

¹⁷²朱德才等：《辛棄疾詞新釋輯評（上）》，頁 387。

¹⁷³【清】彭遜孫：《金粟詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 707。

¹⁷⁴【宋】張炎：《詞源》卷下，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1744。

¹⁷⁵【清】沈謙：《填詞雜說》，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 632。

安排一個字，費許大氣力。」¹⁷⁶周濟：「若托體近俳，而擇言尤雅，是名本色俊語，又不可抹煞矣！」¹⁷⁷劉熙載：「古樂府中至語，本只是常語，一經道出，便成獨得。詞得此意，則極鍊如不鍊，出色而本色，人籟悉歸天籟矣。」¹⁷⁸蔣兆蘭：「古文貴潔，詞體尤甚。方望溪所舉古文中忌用諸語，除麗藻語外，詞中皆忌之。他如頭巾氣語、南北曲中語、世俗習用熟爛典故及經傳中典重字面皆宜屏除淨盡。務使清虛騷雅，不染一塵，方為筆妙。至如本色俊語，則水到渠成，純乎天籟，固不容以尋常軌轍求也。」¹⁷⁹這些例子中大抵將本色語與雕琢語、學者之語相對，當然，雕琢語不一定便等於學者之語，觀晁補之稱讚歐陽修用字、張炎說要「深加鍛煉」，可見宋人應不排斥在詞中雕琢，只是要像陶淵明那樣「質而實綺，臞而實腴」。這種「語平意深」的觀念亦是歐陽修、梅堯臣以下的宋人詩學審美觀。也許李清照便是希望詞能在「質」與「臞」之外更接近天籟常語，介於詩與柳永俗語之間，而有詞的獨立特色。然李清照畢竟沒有具體說明，此種本色之詮釋亦是到清代才較為興盛，故〈詞論〉中所指是否此意，實不得而知。

不管如何，聲律被視為詞的首要條件應無疑義，然而，在文學化愈趨愈烈的情況之下，此本質條件也逐漸消失，沈義父便說道：「前輩好詞甚多，往往不協律腔，所以無人唱。如秦樓楚館所歌之詞，多是教坊樂工及市井做賺人所作，只緣音律不差，故多唱之。求其下語用字，全不可讀。」¹⁸⁰劉將孫亦曰：「歌喉所為喜於諧婉者，或玩辭者所不滿；騷人墨客樂稱道之者，又知音者有所不合。」¹⁸¹可見當時文人填詞已不太在意能不能唱，全憑一己之心意創作，成為文人詞與民間詞逐漸分離的情況。是以宋末之時不諳音律的詞作家常是照著古人詞來填作，如方千里、楊澤民、陳允平字字和清真，¹⁸²此正如沈義父所說：「腔律豈必人人皆能按簫填譜，但看句中用去聲字最為緊要。然後更將古知音人曲，一腔三兩隻參訂」¹⁸³，若用洛地先生的說法，「腔」字指的乃是文字譜，而「三兩隻」可能

¹⁷⁶【清】賀裳：《皺水軒詞筌》，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 706。

¹⁷⁷【清】周濟：〈宋四家詞選目錄序論〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1645。

¹⁷⁸【清】劉熙載：《藝概》，頁 121。

¹⁷⁹【清】蔣兆蘭：《詞說》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4630。

¹⁸⁰【宋】沈義父：《樂府指迷》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1439-1440。

¹⁸¹【元】劉將孫：《養吾齋集》卷九，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 2012。

¹⁸²《四庫提要》題方千里《和清真詞》云：「邦彥妙解聲律，……字字奉為標準。」見【清】紀昀、永瑤等：《四庫全書總目提要》第五冊集部二《和清真詞》提要（臺北：臺灣商務，1983 年）頁 291。

¹⁸³【宋】沈義父：《樂府指迷》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1439。

是此詞牌下不同的詞作，如此參酌填之，到最後便演變成如今可見的平仄譜。

貳、南宋崇雅正風氣下的尊體與辨體

婉約本色便是在這種詞體文學化、聲律漸守不住的情況下被推為詞的本色，林景熙說：「唐人《花間集》，不過香奩組織之辭，詞家爭慕效之，粉澤相高，不知其靡，謂樂府體固然也。一見鐵心石腸之士，譁然非笑，以為是不足涉吾地。其習而為者，亦必毀剛毀直，然後婉轉何宮商，嫵媚中繩尺，樂府反為情性害矣。」¹⁸⁴當時人既以香奩組織之辭為樂府體「固然」、鐵心石腸之士是不足涉「吾地」，前論直探詞體本質，後論則開辨體分際，可看出南宋開始，婉約已有從主流而成詞體本色之勢。細究其因可能有許多：一、艷情題材本是文人詞主流，而陰性基調亦是自《花間集》以來便奠立的傳統。二、與當時詩壇的主要風格相比，婉約有其區別性。三、就時代背景與人類情性而言，慷慨激昂的局勢易過，但纏綿的男女之情互久，何況宋末更多的文學之聲是淒清的黍離之悲，故婉約較豪放更有發展的空間。最重要的，還是南宋人崇雅的觀念與婉約風格的包容性，此又可分幾方面，我們引王炎〈雙溪詩餘自序〉為討論起點：

古詩自風雅以降，漢魏間乃有樂府，而曲居其一。今之長短句，蓋樂府曲之苗裔也……。今之為長短句者，字字言閨閫事，故語懦而意卑。或者欲為豪壯語以矯之，夫古律詩且不以豪壯語為貴，長短句命名曰曲，取其曲盡人情，惟婉轉嫵媚為善，豪壯語何貴焉？不溺於情欲，不蕩而無法，可以言曲矣。¹⁸⁵

此段文章有許多重點：王炎將詞上接古樂府，等於認同詩詞同源，類似的說法尚有許多，如王灼：「或問歌曲所起，曰：天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也……。故有心則有詩，有詩則有歌，有歌則有聲律，有聲律則有樂

¹⁸⁴【宋】林景熙：〈胡汲古樂府序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 301。

¹⁸⁵【宋】王炎：〈雙溪詩餘自序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 170。

歌。永言即詩也，非於詩外求歌也。」¹⁸⁶胡寅：「詞曲者，古樂府之末造也。古樂府者，詩之旁流也。詩出於〈離騷〉《楚辭》，而騷辭者，變風變雅之怨而迫、哀而傷者也。其發乎情則同，而止乎禮義則異。名曰曲，以其曲盡人情耳。」¹⁸⁷尹覺：「詞，古詩流也，吟詠情性，莫工於詞。」¹⁸⁸前面說到蘇軾不一定有尊體的動機，那麼南宋人便是的確確存著為詞尊體的心態了。

此種詩詞同源的心態，也是辛棄疾等愛國詞人創作的立基點，只是辛詞更進一步，不論經、史、子、集均寫入詞中，破體尤甚。然而豪放過頭易淪為粗鄙叫囂，且較直白的語句雖易感人，卻少韻味，此便是沈義父所說「用字不可太露，露則直突而無深長之味；發意不可太高，高則狂怪而失柔婉之意」¹⁸⁹，與南宋人崇雅的心態不合。南宋人崇雅乃是全方面的，既要求文辭的優美典雅，也要求內容的雅正有益，還要求精神的高潔遠韻，故柴望云：「大抵詞以雋永委婉為上，組織塗澤次之，呼嚙叫嘯抑末也」¹⁹⁰、詹傳也說：「如辛稼軒，非不可喜，然其失也粗豪」¹⁹¹等。是以王炎雖然認為詩詞同源，反對過去閨閣語的語意卑，但是也不主張以豪放語矯正，而是「不溺於情欲，不蕩而無法」，並且從「曲盡人情」的字義面而言，強調詞「惟婉轉嫵媚為善」，如此便將婉約風格與艷情內容作了一個區隔。

然而，要怎麼不寫艷情，又寫得婉約呢？劉克莊在〈翁應星樂府序〉中說道：「其說亭鄣堡戍間事，如荆卿之歌、漸離之筑也。及為閨情春怨之語，如魯女之嘯、文姬之彈也。至於酒酣耳熱，憂時憤世之作，又如阮籍康衢之哭也。」¹⁹²寫閨情春怨之語，只要寫得像魯女之嘯、文姬之彈，便成為別有深意之作，而非一般的風花雪月。是以張炎批評康伯可、柳永詞，認為他們是「自批風抹月中來」、「為風月所使」，主張「風月二字，在我發揮」¹⁹³，便是要讓作者情感凌駕於男女艷情之上，為情賦予更深層的士大夫情懷或感發。

另外，《楚辭》亦是可資仿效的典範，一者，《楚辭》中慣用的香草美人模式

¹⁸⁶【宋】王灼：《碧雞漫志》卷一，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 569。

¹⁸⁷【宋】胡寅：〈酒邊詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 117。

¹⁸⁸【宋】尹覺：〈題坦庵詞〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 198。

¹⁸⁹【宋】沈義父：《樂府指迷》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1437。

¹⁹⁰【宋】柴望：〈涼州鼓吹自序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 284。

¹⁹¹【宋】詹傳：〈笑笑詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 229。

¹⁹²【宋】劉克莊：〈翁應星樂府序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 252。

¹⁹³【宋】張炎：《詞源》雜論，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1752。

使得男女之情有了在文學中表現的正當地位，黃大輿在〈梅苑序〉中說道：「詩人之義，托物取興。屈原制騷，盛列芳草。今之所錄，蓋同一揆。」¹⁹⁴認為其詞與詩、騷的托物取興傳統並無分別。而劉克莊在另一篇跋中也以此詮釋方法論劉叔安詞：「叔安劉君落筆妙天下，間為樂府，麗不至褻，新不犯陳，借花卉以發騷人墨客之豪，托閨怨以寓放臣逐子之感，周柳、辛陸之能事，庶乎其兼之矣。」¹⁹⁵以楚騷的寫法，便能藉周邦彥、柳永的陰性外貌，寓辛棄疾、陸游的陽剛之氣，表達對國家的感懷，其企圖結合豪放、婉約二派之企圖甚為明顯。二者，即使是調性不那麼陰柔的，也可循《楚辭》乃「變風變雅之怨而迫、哀而傷」的前例，將豪放中的沉鬱頓挫納入「曲盡人情」之中，此便是婉約風格的包容性。

不過南宋詞學家們既主張詩詞同源，並以詩騷的雅正救詞內容之卑弱，象徵著詞的詩化已是無可避免之趨勢，致使原本的辨體重點轉為個性本色與詞體主流風格之爭，最明顯的表現在南宋詞學家對蘇軾詞的評論，如王灼：「東坡先生以文章餘事作詩，溢而為詞曲，高處出神入天，平處尚臨鏡笑春，不顧儕輩。」¹⁹⁶陳鬚：「議者曰：『少游詩似曲，東坡曲似詩。』蓋東坡平日耿介直諒，故其為文似其為人。」¹⁹⁷汪莘：「唐宋以來，詞人多矣。其詞主乎淫，謂不淫非詞也。余謂詞何必淫？顧所寓何如爾！余於詞，所愛喜者三人焉。蓋至東坡而一變，其豪妙之氣，隱隱然流出言外，天然絕世，不假振作。」¹⁹⁸林景熙：「荆公〈金陵懷古〉，末語『後庭遺曲』，有詩人之諷。裕陵覽東坡月詞，至『瓊樓玉宇，高處不勝寒』，謂蘇軾終是愛君。由此觀之，二公樂府，根性情而作者，初不異詩也。」¹⁹⁹劉辰翁：「詩至東坡，傾蕩磊落，如詩如文，如天地奇觀，豈與群兒雌聲學語較工拙。」²⁰⁰等說法皆是從「人」的角度進行詮釋，甚至能反過來說：「或曰：『長短句中詩也。』為此論者，乃是遭柳永野狐涎之毒。」²⁰¹這是蘇軾開啓以人為詞的風潮後，批評家們襲用了傳統以人品文的方法而與詞體陰性傳統產生的矛盾，崇尚作者個性本色多一些的便如王灼等人；重視詞體本色多一些的便如張炎，走

¹⁹⁴【宋】黃大輿：〈梅苑序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 355。

¹⁹⁵【宋】劉克莊：〈跋劉叔安感秋八詞〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 253。

¹⁹⁶【宋】王灼：《碧雞漫志》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 576。

¹⁹⁷【宋】陳鬚：〈燕喜詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 150。

¹⁹⁸【宋】汪莘：〈方壺詩餘自序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 227。

¹⁹⁹【宋】林景熙：〈胡汲古樂府序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 301。

²⁰⁰【宋】劉辰翁：〈辛稼軒詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 173。

²⁰¹【宋】王灼：《碧雞漫志》卷二，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 576。

著王炎開創的調和之路，其謂「簸弄風月，陶寫性情，詞婉於詩。蓋聲出鶯吭燕舌間，稍近乎情可也。」²⁰²肯定了詞婉約、善寫情的特質，但也說：「詞欲雅而正，志之所之，一為情所役，則失其雅正之音。」²⁰³以雅正作為最高原則，主張婉約下的以人為詞。

不過光是有批評上的調和還不夠。蘇軾、辛棄疾為崇尚個性本色者立下了典範，不論是創作者或批評家聲勢均大，若非有周邦彥、姜夔隨後出，一方面諧音律而作，符合了大家皆認同的詞體特質；另一方面以賦法、詩法入詞，也響應了當時詞體詩化的趨勢，在這兩條件之下，他們為詞體守住了體貌的最後防線，成為南宋重辨體詞學家可標舉的典範，可說是辨體與尊體之爭中，婉約本色能夠建構成功的關鍵人物。



²⁰²【宋】張炎：《詞源》卷下，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1748。

²⁰³【宋】張炎：《詞源》雜論，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1751。

第四章、調和之思與法度的建立

上一章提到婉約本色的建立非等到周邦彥與姜夔出，方在創作上找到了足供標準的典範，而二人之所以能擔此大任，便是因他們詞中調和之思與法度的建立，表現了「合」的中庸，卻又開創了「新」的氣象，就詞體來說最為完備，是以婉約本色在二人的創作中也增加了許多新的內涵。

何謂「新」與「合」？第二章曾提到，詞體娛樂化背後包含「餘」與「新」兩重內涵，是以《花間集》產生出了內容與藝術的兩極評價，也就是說，新的誘人在其藝術價值；然而到了北宋中期，當詞被蘇軾提升到「文」的層次而與「藝」相對，代表娛樂化的「藝」便放大了「餘」的內涵，如黃庭堅〈水調歌頭〉（落日塞垣路）與〈千秋歲〉（世間好事）兩首詞分別是「文」與「藝」心態的不同展現，「藝」更多指的是不具作家真情的遊戲之作，而「文」更多指的是以人為詞的抒情之作，更重要的，「文」必須展現作者的雅，我們回到姚愛斌先生的文體論來解釋，或許能更清楚。

由於文體論具有本文體—類文體—個別文體三個層次，是以不論類文體或個別文體都得遵從本文體的規範，不過其間具有融通的空間，也就是「奇出以為用」，尤其層次愈下，作者所能自主的層面愈高。那麼中國本文體的主特質是什麼呢？便是「道」，而道跟作品之間又是透過「人」為中介，此以《文心雕龍》最具代表性，其核心五篇為〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉、〈正緯〉、〈辨騷〉，前三篇便展現了道—人—作品這樣一個順序，加上後兩篇，則是從「正體」到「奇用」的空間。不過奇用也非沒有底線，其底線便是「雅」，觀《楚辭》為「變」之極，而劉勰所評是「然其文辭麗雅，為詞賦之宗，雖非明哲，可謂妙才」¹，〈辨騷〉篇便是在文辭之麗與內容之雅之間尋求調合，此內容之雅也許不一定完全合於經典，但至少要「酌奇而不失貞」²，換句話說，不一定要篇篇皆有為、益於世，但至少情感面是需要符合士大夫的道德價值觀，此便是王炎所說「不溺於情欲，不蕩而無法」。是以馮延巳、晏殊詞雖從精神方面進行雅化，然而因詞中情調多為傷

¹【劉宋】劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁，1994年），頁63。

²【劉宋】劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，頁65。

春悲秋之情，又缺乏鮮明的「人」的面貌去駕馭它，便有溺於情欲之嫌，必待蘇軾以人為詞，連結了道一人一作品三層關係，才能真正算是將其上升至文學層次。

這也就是為什麼南宋詞壇辨體爭論的多是具道德價值的個性本色與詞的傳統主流，因為若要回到傳統「藝」層次的婉約去，則違背了本文體的規範，是任誰都不會認可的，所以以人為詞並賦予雅正內容是必然。不過「藝」也非全然被拋棄，而是走著「文」、「藝」調和的路，在秦觀詞中，「文」、「藝」原本在內容層面的相對已漸漸打破，他的「以身世打併入艷情」便是一種調和的展現，此自然是因為其人個性之關係，前文已述。也正因此，「藝」中「餘」的內涵漸由「新」取代，此「新」的方法與《花間集》相同，乃在加強詞的藝術技巧；到了周邦彥便更進一步，從賦化、詩化、音律三個層面建構其詞法，並且不似辛棄疾那般破體過於明顯，而是尋求與詞體製的融洽，為其「新」達到了空前未有的成就。是以我們發現，在筆法上的創新有可能為詞開展出新的面貌，同時又能不違「文」的基本要求，這也就是為什麼李清照雖然強調詞「別是一家」，但又重視典重、故實等詩法中語體層次的充實。不過，因周邦彥「新」的層面過於突出，故雖是文、藝調和，予人感覺仍不免「藝」勝過「文」；至於姜夔的「新」乃以詩法入詞，較周邦彥融化前人詩句的詩化又進一步，並且其以人為詞的表現更為開闊，是以予人「文」勝於「藝」之感。

如前所說，周、姜二人「新」的嘗試主要表現在筆法上，李旭先生曾提出「周、姜是詞學的鐵門檻」，其所據理由有三：一、周、姜詞在唐宋詞研讀和教學中都是難點；二、周、姜詞派的創作占唐宋詞至少三分之一的比重；三、周、姜是詞學專業化的集中體現，由此才可以建立一套反映詞之獨特藝術形式的批評範疇，使詞之為「學」真正成為一門專門學問。³李旭先生此論主要從「學」的角度出發，但他也點出了一個重點，便是周、姜詞「可以建立一套反映詞之獨特藝術形式的批評範疇」，這是宋末批評家之所以標舉二人為典範的很重要原因。歸根究柢，二人的「專業化」一般學者多著重在音律方面，但影響更大的無疑是「文」的方面，也就是詞法的建立，甚至周、姜二人雖為音律專家，但他們的詞是有「樂」、「文」分離趨向的，此待下文辯之。

³李旭：〈論周、姜詞是詞學的鐵門檻〉，鄧喬彬編：《第五屆宋代文學國際研討會論文集》（廣州：暨南大學出版社，2009年），頁305。

事實上，從創作與鑑賞的角度而言，有沒有「法」實在不礙創作的過程與作品的好壞，從文體論的角度而言，有沒有「法」也不礙其為一整體存在的作品，然而法的產生能在直悟之外得到更多思索的門徑，開創更多的可能，避免因情感的「狹隘」而失去了個別作品的獨特價值，舉例而言，晏幾道詞的主情調不外感懷過去、惆悵離別，因此許多詞看來似乎只是文字的代換，讀得多了，便易從情感的感發轉為欣賞佳句，難免有單調之感；而周邦彥詞同樣不外男女之情或羈旅之思，但因詞中有法，便多了更豐富的內涵，這不能不說是法帶來的優勢。

更重要的是，對文類文體來說，法度的建立也能讓其於整體／細部皆趨完備，好比文章有了情志、事義、辭采、宮商，以為神明、骨髓、肌膚、聲氣，⁴此四者已足為體，然而法度更是在大體之中見其肌理，對代表文體之主特徵的本色來說，也予人度金針之處，而不再只是內、外的形相層次。王國維曾提出「第二形式」的概念，與表現優美、宏壯的第一形式相對，認為它表現了「古雅」，是「修養與人力、經驗判斷」，乃「形式之美之形式之美也」，優美與宏壯皆須透過第二形式來表現。⁵此第二形式之說很能作為周、姜詞的主要特點，如沈義父便稱：「清真最為知音，且無一點市井氣，下字運意，皆有法度……。吾輩當以古雅為主，如有嘌唱之腔，不必作。」⁶雖然，王國維重天才而輕人工，是以對第二形式的評價也不高，可是就開創文體獨特性這方面而言，卻不得不借助第二形式，因情志、事義、辭采、宮商乃古今文學同用，我們說婉約美典，其實也難出「詩」所建構的婉約概念，然而法度則是與形式結合，故能成就獨立的婉約本色，是以從法度的角度，陳廷焯將周詞提得甚高，謂：「頓挫之妙，理法之精，千古詞宗，自屬美成。」⁷

不過，雖然從周、姜的詞法中可看出二人皆有合與新的表現，然而因時代背景不同，故他們的詞作在這二方面也產生了各自的偏重，整體來說，周詞學賦，更偏於技巧的合與新，而姜詞學詩，更偏於內容、精神的合與新。以下兩節便分

⁴〈文心雕龍·附會〉：「夫才量學文，宜正體製，必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣。」【劉宋】劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，頁 789。

⁵王國維：〈古雅之在美學上之位置〉，謝維揚、房鑫亮主編，胡逢祥分卷主編：《王國維全集》（杭州：浙江教育出版社，2009年）第十四卷，頁 106-111。

⁶【宋】沈義父：《樂府指迷》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》（南京：鳳凰出版社，2008年），頁 1438。

⁷【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年）第四冊，頁 3787。

別詳論二人合與新的具體層面，分析他們如何將「法」運用於作品中而達到了合與新的成果，並賦予了婉約本色更豐富的內涵。

第一節、周邦彥的「合」與「新」

周邦彥的詞法向來以「賦化」與「融化前人詩句」二者最爲人熟知，歷來也多有研究，故本文亦從此二點切入以觀其要；此外，周邦彥詞聲律之美向來爲人稱道，其詞用字在與聲律結合方面用功甚深，然而事實上，這是表面的形式結合，就詞意來說，是「文」、「樂」分離的，此是以文爲主的文化背景下難以避免的犧牲。故第三點雖要討論字、聲結合的法，但文、樂分離的此一現象也須略及之。最重要的是，這些法度的展現與婉約本色有什麼關係？在檢視了周詞的法度之後將一一評析。

壹、賦化之詞

吳惠娟先生曾分析北宋詞賦化的發展，並歸於句法、作法、字法、內容四個層面，⁸其中，句法與內容層面與「法」較無涉，是以本文便借其作法與字法二分類觀周邦彥賦化詞的表現。

一、賦化作法

賦化作法指的是鋪敘的筆法，此以〈夜飛鵲〉一闋堪稱典型，茲引於下，以窺門徑：

河橋送人處，涼夜何其。斜月遠墮餘輝。銅盤燭淚已流盡，霏霏涼露沾衣。

⁸吳惠娟：〈試論北宋詞發展的重要途徑——賦化〉，張高評主編：《宋代文學研究叢刊第六期》（高雄：麗文文化，2000年），頁243-254。

相將散離會，探風前津鼓，樹杪參旗。花驄會意，縱揚鞭、亦自行遲。 迢
遞路回清野，人語漸無聞，空帶愁歸。何意重經前地。遺鈿不見，斜徑都
迷。兔葵燕麥，向殘陽、欲與人齊。但徘徊班草，欸歎酹酒，極望天西。

9

首句以景起，標明了時間、地點，並交代了許多離別的畫面。不過在「探風前津鼓，樹杪參旗」之後，鏡頭卻不是跟著離人水路而去，反而轉回陸上送行人乘馬歸去之景，以馬之行遲為「會意」暗示人心中之不捨，已是神來之筆；然而此尙未完，下片同樣以景起，由「空帶愁歸」四字可判定此乃承襲上片，為乘馬的送行人營造了更孤獨寂靜的氛圍，如此上下片的接續打破了過去上下片換意的傳統，組織便有新意。接著「何意重經前地」一句，方令讀者恍然大悟前面所說皆為倒敘，而此今昔流逝之時間感便在「遺鈿不見，斜徑都迷」中展現，除了更顯惆悵之外，如此荒涼的空間卻又與過去的氛圍相融，彷彿一把鑰匙打開了過去一幕幕的回憶，今、昔之間，上、下片之間都是粘著不離的。不過粘著之間，別忘了上片曾巧妙安排由行人轉向送行人的鏡頭跳接，故為其詞增添了许多靈動性。¹⁰整首詞便像一部小電影般，因其敘事手法加強了故事性，同時又極具畫面感，試回想第二章曾分析過的韋莊〈女冠子〉，亦是以敘事見長，然而其以兩闋小令聯章，一寫昔，一寫今，便顯制式；而二詞皆以女主人公為主，不論是情感的起伏，或者含羞、忍淚的姿態，皆是單一角色的演出；反觀周邦彥此詞，雖也是以送行人為主，但因加入了場景的刻劃，是以行人之身影便也隱約可見，而非「四月十七，正是去年今日，別君時」這樣訴諸文字、空殼般的描述。柳永詞的敘事也常寫景，不過他的長調多是上片寫景、下片寫情，在營造氛圍以及襯托時間對比這兩方面便不如周邦彥此詞來得深刻。是以經過這樣的比較之後，可以看出周詞在法度上更為精緻的痕跡。

類似此類敘事筆法的時空變換，在周邦彥詞還有許多，如〈風流子〉：

楓林凋晚葉。關河迥，楚客慘將歸。望一川暝靄，雁聲哀怨，半規涼月，

⁹王強：《周邦彥詞新釋輯評》（北京：中國書店，2006年），頁339。

¹⁰此段分析部分參考葉嘉瑩先生之論，見葉嘉瑩、繆越：《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，1989年），頁314-315。

人影參差。酒醒後、淚花銷鳳蠟，風簾卷金泥。砧杵韻高，喚回殘夢，綺羅香減，牽起餘悲。亭皋分襟地，難堪處、偏是掩面牽衣。何況怨懷長結，重見無期。想寄恨書中，銀鈎空滿，斷腸聲裡，玉筯還垂。多少暗愁密意，惟有天知。¹¹

在〈夜飛鵲〉中，周邦彥是送行人，而在此闋他則成了行人。首句同樣以景起，「凋」字便已爲此詞定下淒清之調，而後主人公更是「慘」將歸，心懷此情，便連雁聲聽來亦是哀怨。接著鏡頭拉遠，知此行人已經出發，遠方的送行人只剩參差之影，至此畫面倏斷，轉向其獨自喝著悶酒，不知時間已過何許？是以悟此前爲回憶，「現在」是酒醒對著空蕩的房間與殘景，而「喚回殘夢」一句，更知前面離別之景不只是回憶，亦是夢境，可見白日該是如何縈繞牽掛，而在夜裡仍要入夢思之。然而，雖然夢中最後一幕是停在人影參差之殘景，醒來所面對的卻連影子都無，而是幾乎快要記不住的伊人香味，若說嗅覺記憶是所有感官刺激中最爲持久的，那麼此處綺羅香減，暗示著主人公已連情人留下的最後點滴都無法掌握，正對下片「重見無期」、「惟有天知」之絕望。下片再跳回過去，此次以近景起，插入了情人「掩面牽衣」的畫面，便匆匆又回到現在的垂淚與懷恨，結以情語，讓此抑鬱之情無處消散又徘徊不去，就此凝定。此詞情、景穿插，又藉著時空變換的敘事筆法，讓情感更顯交織錯綜，愈加濃郁，故周濟評論周邦彥詞曰：「勾勒之妙，無如清真，他人一勾勒便薄，清真愈勾勒愈厚。」¹²

此外，尙如陳洵評周邦彥〈過秦樓〉（水浴清蟾），亦是著重在其敘事筆法，其曰：「通篇祇做前結三句。自起句至『更箭』，是去秋情事。『梅風』三句，又歷春夏，所謂『年華一瞬』。『見說』三句，『人今千里』。『誰信』三句，『夢沉書遠』也。明河疏星，又到秋景。前起逆入，後結仍用逆挽。構局精奇，金針度盡。」

13

以上是敘事筆法的舉隅，至於「鋪」的部分，最有名的本事是論秦觀〈水龍吟〉（小樓連苑橫空），黃昇《花庵詞選》載：「秦少游自會稽入京，見東坡，……（東坡）問別作何詞。秦舉『小樓連苑橫空，下窺繡轂雕鞍驟』。坡云：『十三個

¹¹王強：《周邦彥詞新釋輯評》，頁 153。

¹²【清】周濟：《介存齋論詞雜著》，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1632。

¹³【清】陳洵：《海綸說詞》，見王強：《周邦彥詞新釋輯評》，頁 133。

字，只說得一個人騎馬樓前過。』秦問先生近著，坡云：『亦有一詞說樓上事。』乃舉『燕子樓空，佳人何在，空鎖樓中燕。』晁無咎在坐云：『三句說盡張建封燕子樓一段事，奇哉！』¹⁴秦觀與蘇軾二詞差異，正在一個鋪衍、一個凝鍊，然而秦觀詞賦化尚不明顯，到了周邦彥詞則處處可見，尤其表現在對景色的鋪排上，如〈華胥引〉：「川原澄映，煙月冥濛，去舟如葉。岸足沙平，蒲根水冷留雁唼。別有孤角吟秋，對曉風鳴軋。」¹⁵三十四字寫一個水景，先從水，到月，到水中小舟，到岸，回到水中雁，最後加上聲音，烘托可謂極矣。或如〈霜葉飛〉上片：「露迷衰草。疏星挂，涼蟾低下林表。素娥青女斗嬋娟，正倍添淒悄。漸颯颯丹楓撼曉。橫天雲浪魚鱗小。似故人相看，又透入，清輝半餉，特地留照。」¹⁶除了首句寫草，第五句寫抽象氛圍，其餘皆寫夜空，尤以月為描寫之最。不過末四句雖寫月，卻以擬人之法，便生情趣，並且與下片懷人之思相接，可說是在鋪寫與抒情間作了成功的結合，諸如此類。另外，賦化句式也扮演了推波助瀾的角色，如前引〈風流子〉中，「一川暝靄，雁聲哀怨，半規涼月，人影參差」、「砧杵韻高，喚回殘夢，綺羅香減，牽起餘悲」與「寄恨書中，銀鈎空滿，斷腸聲裡，玉筯還垂」皆用了隔句對，而「淚花銷鳳蠟，風簾卷金泥」則是當句對，全詞一〇七字，超過半數皆為對仗句，其精工安排可想而知，此幾乎已不只是賦，而更近於駢了。

二、賦化字法

如果我們記得第二章曾論詞中少有對仗，而詞體也因其多變句式故易安排敘事的技巧，那麼此類賦化句型的產生豈非與前說矛盾？其實不然，原因正出在除賦化句型外，尚有許多詞中獨有的領頭字，破壞了對仗易造成的封閉性。此類領頭字吳惠娟先生亦認為是賦化的字法，其言曰：「其三，字法的賦化。具體表現在慢詞中虛字的運用上。這也是柳永從賦中所得的啓發。詩中虛字的運用很少，而虛字在賦中卻顯得頗為重要。早期的辭賦和騷賦往往在賦意的轉折遞進上運用連詞『於是』、『爾乃』。在律賦中也講究虛字的選用。王芑孫所謂『虛字鬥接，

¹⁴【宋】黃昇《花庵詞選》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1420。

¹⁵王強：《周邦彥詞新釋輯評》，頁 155。

¹⁶王強：《周邦彥詞新釋輯評》，頁 170。

大宜檢點。」(《讀賦卮言》)並舉了唐人王棨〈江南春賦〉寫春景一段，認為此篇賦中「『誰謂』、『誠知』、『爭奈』、『當使』這些虛字的運用，使行文駢而不板，偶而不澀，被前人奉為『律賦正楷』。」以為證。¹⁷

詞中領頭字也許的確有受到賦的影響，不過更可能是因其體製所造成的自然現象，不管如何，當領頭字置於對仗句之前，確實能達到「使行文駢而不板，偶而不澀」的效果，如〈風流子〉的「一川暝靄」之前加了「望」字，「寄恨書中」之前加了「想」字，節奏便全然不同；而詞中「偏是」、「何況」、「多少」等連接詞也達到了連結語脈之效，讓整首詞讀來是環環相扣的，非如律詩那般容易形成自涵的空間。

雖然，領頭字在柳詞中使用已多，然而並未與賦化句式有很好的結合，如其〈笛家弄〉(花發西園)有高達二十句的四字句，但領頭字僅用在「未省、宴處能忘管絃，醉裡不尋花柳」¹⁸一處；而使用領頭字最為典型的〈八聲甘州〉(對瀟瀟暮雨灑江天)，有「對」、「漸」、「望」、「嘆」、「想」等，但其句式多為單、雙錯縱，原本便易安排領頭字，如蘇軾的〈八聲甘州〉(有情風萬里捲潮來)，便也有「問」、「正」、「算」等字。周邦彥則不同，其詞中不僅領頭字多帶領對仗句式，還有許多置於句中、句前的連接詞也用的相當自然，除前引〈風流子〉：「難堪處、偏是掩面牽衣」的「偏是」外，〈蕙蘭芳引〉(寒瑩晚空)：「今夜長，爭奈枕單人獨」的「爭奈」、〈塞垣春〉(暮色分平野)：「又還將，兩袖珠淚，沉吟向寂寥寒燈下」的「又還將」、〈丁香結〉(蒼蘚沿階)：「唯丹青相伴，那更塵昏蠹損」的「那更」等。這類連接詞多為口語，於是便在精煉的句子中憑添了活潑生氣。是以張炎談詞中虛字用法，曰：「詞與詩不同，詞之句語有二字、三字、四字，至六字、七、八字者，若堆疊實字，讀且不通，況付之雪兒乎？合用虛字呼喚，單字如正、但、甚、任之類，兩字如莫是、還又、那堪之類，三字如更能消、最無端、又卻是之類，此等虛字，卻要用之得其所。若使盡用虛字，句語自活，必不質實，觀者無掩卷之誚。」¹⁹明確將虛字當作「詞與詩不同」的特點，可知其已認知到此乃詞體製所宜產生之法。若說賦化的副作用便在於板滯，那麼使用虛字無疑是使其詞不過於質實的良方，也是讓筆法剛中帶柔的關鍵。

¹⁷兩段引文見吳惠娟：〈試論北宋詞發展的重要途徑——賦化〉，頁 248-249。

¹⁸唐圭璋編：《全宋詞》(臺北：洪氏出版社，1981年)，頁 16。

¹⁹【宋】張炎：《詞源》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編(下)》，頁 1744。

第二章曾提到，婉約包括了卑順柔美、風姿綽約的風格與宛轉委曲、簡要精約的語體，如果馮延巳、晏殊、歐陽修、晏幾道的委曲表現在詞句的多重義上，那麼周邦彥的委曲更偏向於整體的敘事旋繞，尤其時空每在不經意處轉折、跳躍，故陳廷焯稱：「美成詞有前後若不相蒙者」、「美成詞操縱處有出人意表者」²⁰。不過其跳接又不似吳文英般過於順隨自我意識，而是善於利用領頭字讓語脈不斷，故大多仍能找出其中法度，給人「登彼太行，翠繞羊腸」²¹之感，此可以說是敘事筆法的委曲，再加上周詞中常有的沉鬱情調，在語體的營造之下，更顯深層，讓「婉」不只表現在語法上，也表現在情感層；反觀柳永詞雖也有賦化的鋪敘影響，然而在「敘」這部分，便比不上周詞的宛轉、變化。

然而，鋪敘也在詞意上打破了「簡要精約」的涵義，讓「簡要精約」轉而往文字的精工發展，尤其表現在用典上，如周詞中常以兩人名對使，〈宴清都〉（地僻無鐘）曰「庾信怨多，江淹恨極」，一口氣便讓詞裡有了庾信〈哀江南賦〉與江淹〈恨賦〉的文化積累；又如〈西平樂〉（稚柳蘇晴）曰「東陵晦跡，彭澤歸來」，詞序曰：「元豐初，予以布衣西上，過天長道中，後四十餘年辛丑，正月二十六日，避賊復游故地，感嘆歲月，偶成此詞。」²²二句前接「重慕想」三字，知以召平與陶淵明為心中嚮往典範，表達其老來感嘆歲月、唯望隱居一方清閒之地的心情。是以婉約本色表現在周詞中，有立、有破，但更多的是轉化，讓它作為小令的美典之外，在長調也能有截然不同卻又不違本意的面貌。

貳、融化前人詩句

周邦彥擅於櫟括唐詩入詞，早在南宋便為人所知，如陳振孫：「（周邦彥）多用唐人詩語櫟括入律，渾然天成。」²³張炎：「美成詞只當看他渾成處，於軟媚中中有氣魄，採唐詩融化如自己者，乃其所長。」²⁴沈義父說其「下字運意，皆

²⁰【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編：《詞話叢編》第四冊，頁 3788、3789。

²¹【唐】司空圖著、陳國球導讀：《二十四詩品》（臺北：金楓出版社，1999 年），頁 91。

²²王強：《周邦彥詞新釋輯評》，頁 64-65。

²³【宋】陳振孫：《直齋書錄解題·清真詞兩卷後集一卷》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1265。

²⁴【宋】張炎：《詞源》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1751。

有法度」，接的便是「往往自唐、宋諸賢詩句中來」²⁵可見融化前人詩句是周邦彥詞法中的重要一環。葉嘉瑩先生在歸納周詞技巧功力之所長時，第一項便提出「善於融化前人詩句」，並舉二例：「如其〈西河〉（佳麗地）一首中『山圍故國』諸句之用劉禹錫詩句；〈鎖窗寒〉（暗柳啼鴉）一首中『故人剪燭』一句之用李商隱詩句。」²⁶此外，王偉勇先生曾比較周邦彥與賀鑄借鑒唐詩之情形，依「四大類九技巧」的分類，有更加詳盡深入的分析。²⁷由於融化前人詩句乃相對客觀的表現，故此處便直接引用吳惠娟先生之舉例略窺一斑：

〈風流子〉（新綠小池塘）中「寄將秦鏡，偷換韓香」化用《樂府》「盤龍明鏡餉秦嘉，辟惡生香寄韓壽」。

〈水龍吟〉（素肌應怯餘寒）中「雪浪翻空，粉裳縞夜」化用韓愈詩「風揉與練雪羞比，波濤翻空杳無涘」與王安石詩「積李兮縞夜，崇桃兮炫晝」。

〈鎖窗寒〉（暗柳啼鴉）中「店舍無煙，禁城百五」化用元稹詩「初過寒食一百六，店舍無煙宮樹綠」。

〈滿庭芳〉（風老鶯雛）中「風老鶯雛，雨肥梅子」化用杜甫詩「紅綻雨肥梅」。

〈過秦樓〉（水浴清蟾）中「閑依露井，笑撲流螢」化用杜牧詩「輕羅小扇撲流螢」。²⁸

此外，〈瑞龍吟〉（章台路）中「前度劉郎重到」，除了用劉禹錫詩「前度劉郎今又來」句之外，還含有劉晨、阮肇的典故在其中，前者有政治意義，後者有愛情意義，²⁹可說用一典而具多重義，故張炎說：「詞用事最難，要體認著題，融化不澀」³⁰，雖舉蘇軾與姜夔為例，但周邦彥此類融化前人詩句之作，許多皆將詩意與己身之意結合，進而出以精工之句法，與己詞渾然交融，幾乎不知其用事，實亦符合張炎所說「用事不為事所使」的標準。

²⁵【宋】沈義父：《樂府指迷》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1438。

²⁶葉嘉瑩：〈論周邦彥詞〉，繆越、葉嘉瑩：《靈谿詞說》，頁 305。

²⁷王偉勇：〈論賀鑄、周邦彥借鑒唐詩之異同〉，陳維德等編：《唐宋詩詞研究論集》（彰化：明道大學中文系，2008 年），頁 510-557。

²⁸吳惠娟：〈試論北宋詞發展的重要途徑——賦化〉，頁 253。

²⁹見王強對此詞之講解。氏著：《周邦彥詞新釋輯評》，頁 5-6。

³⁰【宋】張炎：《詞源》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1746。

引用典故，原本便會有典故本身與作者之意的雙重意涵，尤其此典故若有他人曾引用過，或者因用字的技巧而能涵蓋另一則典故，那麼意義便會層層積累，達到了多重義的效果。第二章論婉約美典時提到多重義是造就委曲的方式之一，同時因其藉由少量字數隱含豐富的信息，故也是含蓄的表現，據此，那麼周邦彥在賦化筆法的大量鋪敘之外，穿插此類用典句，便形成了「鋪中有凝」。辛棄疾〈摸魚兒〉（更能消幾番風雨）之所以被視為其詞作中盤旋鬱結的代表作，也正因其中「長門」、「玉環」、「飛燕」等典故的使用，將一層又一層的重義堆疊在一起，又以己話出之，與典故進行對話，讓全部的重義指向借喻自我，而讓人深刻感受到其中難以消遣之厚實情意。

不過辛棄疾用典雖多，但大多用「事典」，一旦引用者為較冷僻的典故，有時不免顯得晦澀；不似周邦彥，因其使用的乃是唐詩「語典」，若不知出處，雖會降低對重義的理解，但也不礙整闕詞之閱讀。此外，像此類融化前人詩句的方法其實還隱含了兩個意義：一、將詩化的趨勢表現在寫作技巧上；二、讓詞具有「典重」、「古雅」的風格。之前提過，自馮延巳、晏殊開始，其實已經為詞進行了詩化的動作，不過此詩化是不自覺的，也是我們從後設角度賦予它抒情詩的觀念；而蘇軾詞的詩化則因在內容、風格層次，是以對傳統主流產生了直接的衝擊而引起批評家們對於詞體本色的思索，不過此詩化其實是隸屬在「以人為詞」的想法之下，蘇軾也不能算是進行刻意的詩化，而只是表現他自然的人格特質與樣貌。但不管如何，詩化的趨勢是不可避免的。在這情形下，周邦彥的融化前人詩句則可以說是有意識地以這種方法與詞體調和，讓詞既提升了雅的層次，又能保持其體製特色。

不過世間萬物有得必有失，語典雖然達到了重義的效果，又易於融化不澀，但畢竟仍屬於語言技巧層面；尤其若用在賦化句式中，亦不免顯露刻意對仗的痕跡。是以其形塑出的「古雅」只能落入王國維所稱「第二形式」，在重感發而輕思力的王國維心中，因而得到「作態」之評，³¹尤有甚者，所謂「詞之雅鄭，在神不在貌，永叔、少游雖作艷語，終有品格，方之美成，便有淑女與娼妓之別。」³²認為周邦彥詞的雅只表現在「貌」而非「神」，用詞頗重。此便牽涉到了周邦

³¹王國維：「美成詞多作態，故不是大家氣象，若同叔、永叔，雖不作態，而一笑百媚生矣，此天才與人力之別也。」見《人間詞話》附錄一，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4273。

³²王國維：《人間詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4246。

彥詞中「雅」的問題，劉熙載亦曾說道：「周美成詞，或稱其無美不備，余謂論詞莫先於品，美成詞信富艷精工，只是當不得個貞字」、「周美成律最精審，史邦卿字最警鍊，然未得為君子之詞者，周旨蕩而史意貪也。」³³王國維論「品格」，劉熙載論「品」，皆是傳統中國「本文體」層次中要求作品展現作者品格的思維。事實上，此實由於時代背景與作者個性之限。劉揚忠先生認為，北宋的文化環境是「一派歌舞昇平的祥和景象」，需要「繼續用女音獨盛、適宜在軟紅場中『淺斟低唱』的艷體小詞來滿足聲色享樂之需」³⁴，也因此蘇軾詞中滿足享樂之需的詞亦不少。不過詞既上升到文的層次，大家也開始注意到「雅」的層面，在馮、晏的精神雅化之上進一步加入了個人品格，是以不僅詞整體呈現的精神要雅，詞中抒情者的品格也要雅，周邦彥有許多詞運用與秦觀「將身世之感打併入艷情」同樣的作法，便是希望能在文、藝之間進行調和，但畢竟此調和仍處於過渡階段，是以不免還是有超出南宋以後批評家底線的作品，如張炎：「詞欲雅而正，志之所之，一為情所役，則失其雅正之音。耆卿、伯可不必論，雖美成亦有所不免。如『為伊淚落』，如『最苦夢魂，今宵不到伊行』，如『天便教人，霎時得見何妨』，如『又恐伊，尋消問息，瘦損容光』，如『許多煩惱，只為當時，一餉留情』，所謂醇厚日變成澆風也。」³⁵用「雖美成亦有所不免」一句，可知背後的意義是說周邦彥詞已多雅正，但還是有少數難免為情所役。

至於作者個性的影響，樓鑰〈清真先生文集序〉曾記述周氏性格上之轉變，謂「公壯年氣銳，以布衣自結於明主，又當全盛之時，宜乎立取貴顯，而考其歲月，仕宦殊為流落，……蓋其學道，退然委順知命，人望之如木雞，自以為喜。」³⁶此種「委順知命」看似道家情懷，然而與蘇軾的「曠」卻是判然有別的，人望之如木雞而以為喜，便代表其委順知命表現出來的是萬事不關心，情緒不顯於色的心態，此自然是由於沉浮黨爭而造成的戒慎恐懼、逆來順受的處事模式；然而同樣是沉浮黨爭，蘇軾的曠卻是樂天知命，不因外物所動而保持自我人格，二者一壓抑一外放，是以雖同樣以人為詞，表現出來的面貌也就有別，周邦彥在道德價值面上就比不上蘇軾的高度。

不過總體而言，周邦彥詞大抵還是達到了南宋人心中「雅」的要求，如張炎：

³³【清】劉熙載：《藝概·詞曲概》（臺北：漢京文化，1985年），頁109-110。

³⁴劉揚忠：《唐宋詞流派史》（北京：中國社會科學出版社，2007年），頁205。

³⁵【宋】張炎：《詞源》「雜論」，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁1751。

³⁶【宋】樓鑰：〈清真先生文集序〉，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁994。

「美成負一代詞名，所作之詞，渾厚和雅。」³⁷可見前引之語乃是吹毛求疵之說；而張鑑稱史達祖詞「有瑰奇警邁，清新閑婉之長，而無訛蕩汗淫之失，端可以分鑣清真，平倪方回。」³⁸言下之意，周邦彥詞亦是有清新閑婉之長，而無訛蕩汗淫之失的了。另如向來欣賞蘇軾的王灼也說：「柳何敢知世間有《離騷》？惟賀方回、周美成時時得之。」³⁹則以屈原比擬之，肯定其詞之騷雅。不過張炎又曾說：「美成詞只當看他渾成處，於軟媚中有氣魄……。惜乎意趣卻不高遠。所以出奇之語，以白石騷雅句法潤色之，真天機雲錦也。」⁴⁰此雖有張炎的個人偏好存在，但就道德價值層面而言，姜夔詞的確又較周邦彥更雅，故黃昇也說：「姜堯章，……中興詩家名流。詞極精妙，不減清真樂府。其間高處，有美成所不能及。」⁴¹二人之差，與個性、時代背景及所用筆法皆有關係，留待下節述之。

參、字聲結合與文樂分離

周邦彥精於音律，早在宋代便是大家所熟知的事，側面的紀載包括《宋史·文苑傳》稱其「好音樂，能自度曲。」⁴²樓鑰〈清真先生文集序〉稱其「性好音律，如古之妙解，『顧曲』名堂，不能自己。」⁴³從堂名便可知其對音律的自信；之後提舉大晟府，張炎記曰：「迄於崇寧，立大晟府，命周美成諸人討論古音，審定古調，……美成諸人又復增演慢曲引、近，或移宮換羽，為三犯、四犯之曲，按月律為之，其曲遂繁。」⁴⁴又好創新聲，王灼載：「江南某氏者解音律，時時度曲，周美成與有瓜葛，每得一解，即為製詞，故周集中多新聲。」⁴⁵由此可知，周邦彥創造的「新」除了在詞法上，也有音律上的新聲之意。

正因其對音律的講究，是以其詞中四聲使用相當嚴格，李清照〈詞論〉中說

³⁷【宋】張炎：《詞源》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1741。

³⁸【宋】張鑑：〈梅溪詞序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》（臺北：臺灣商務，1993 年），頁 238。

³⁹【宋】王灼：《碧雞漫志》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 578。

⁴⁰【宋】張炎：《詞源》「雜論」，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1751。

⁴¹【宋】黃昇：《花庵詞選續集》卷六，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1430。

⁴²【元】托克托等：《宋史》卷四四四文苑六〈周邦彥傳〉，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986 年）第 288 冊，史部四六正史類，頁 257。

⁴³【宋】樓鑰：〈清真先生文集序〉，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 994。

⁴⁴【宋】張炎：《詞源》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1741。

⁴⁵【宋】王灼：《碧雞漫志》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（上）》，頁 579。

「歌詞分五音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重。」⁴⁶可知詞律的複雜，而張炎《詞源》卷上全在討論音律，誠為專業之學，是以擅者寥寥，而能音律與詞兼擅者更為稀少，所謂「今詞人纔說音律，便以為難」⁴⁷。上一章提到音律為詞體本質特徵的基本，乃是北宋、南宋人皆認可的，故周邦彥與姜夔得到辨體批評家的標舉，音律實有莫大之功。

不過因音律失傳，而今只能看到文字譜與具體詞作，故今人探查周詞中音律之嚴在於何處，亦是從詞作中的四聲觀察，如夏承燾：「《樂章》但守『上去』、『去上』，間有作『平去上』、『去平平上』者，尚守之不堅。至清真益出以錯綜變化，而且字字不苟。」接著，夏先生乃列舉周邦彥詞中嚴守「平去上」、「平去平」之諸例，又舉出清真詞中之用拗句者，及上下片相對皆用入聲者，莫不極為嚴格。⁴⁸所謂「平去上」、「平去平」、「上下片相對皆用入聲」等等，便是周邦彥在詞律方面的詞法，如此造成「字」與「聲」之間的緊密結合，便連朗誦亦能知其妙處，如王國維所說：「先生之詞，文字之外，須兼味其音律。……今其聲雖亡，讀其詞者，猶覺拗怒之中，自饒和婉。曼聲促節，繁會相宣，清濁抑揚，輾轉交往。兩宋之間，一人而已。」⁴⁹「拗怒之中自饒和婉」，便是利用字聲結合的特點，在文字的婉約之外企圖結合聲音的婉約，此自然僅有周邦彥、姜夔等少數專家能作到，不過卻也因此音律漸失之時，讓「聲」的婉約附著於「文」的婉約，使得原本分屬兩個系統的风格，最終皆歸於文學的婉約本色之下。此外，周詞中文字之精煉、用典、對仗等作法，較馮、晏詞中須深悟方能體會的抒情詩作法又更不適用於聆聽，加上其喜創拗句、犯調，是以可說周詞雖音律協美，實際上是在創造一種「看」或「讀」的音樂文學。

綜上所述，周邦彥詞的「合」與「新」已可略見，而「合」的部分受到了後人「集大成」的評價，清人至今人論述頗多，如周濟《介存齋論詞》：「美成思力獨絕千古，如顏平原書，雖未臻兩晉，而唐初之法，至此大備，後有作者，莫能出其範圍矣。讀得清真詞多，覺他人所作，都不十分經意。」⁵⁰〈宋四家詞選目

⁴⁶【宋】胡仔：《苕溪漁隱叢話》，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 716。

⁴⁷【宋】張炎：《詞源》雜論，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1750。

⁴⁸葉嘉瑩：〈論周邦彥詞〉，頁 293。

⁴⁹王國維：《清真先生遺事》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4272。

⁵⁰【清】周濟：《介存齋論詞》，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1632。

錄序論)：「清真，集大成者也。」⁵¹陳廷焯《白雨齋詞話》：「詞至美成，乃有大宗，前收蘇、秦之終，後開姜、史之始，自有詞人以來，不得不推為巨擘。」⁵²陳匪石《宋詞學》：「周邦彥集詞學之大成，前無古人，後無來者。凡兩宋之千門萬戶，清真一集，幾擅其全，世間早有定論矣。」⁵³並常以杜甫比擬，如周濟《詞辨》自序中謂董士錫於清真詞「推其沉著拗怒，比之少陵。」⁵⁴馮煦《蒿庵論詞》：「《提要》云：『……。詞家之有文英，如詩家之有李商隱。』予則謂商隱學老杜，亦如文英學清真也。」⁵⁵王國維《清真先生遺事》：「詞中老杜，非先生不可。」⁵⁶汪東《唐宋詞選評語》：「詞至清真猶文家之有馬、揚，詩家之有杜甫，吐納眾流，範圍百族，古今作者，莫之與竟矣。」邵瑞彭《周詞訂律序》：「嘗謂詞家有美成，猶詩家有少陵，詩律莫細乎杜，詞律亦莫細乎周。」⁵⁷因杜甫是詩中集大成者，而周邦彥為詞中集大成者，故把周邦彥比擬為詞中老杜也就有邏輯上的合理性，歐明俊先生便說道：「周邦彥在詞史上的地位正與杜甫在詩史上的地位相似，柳永、張先、蘇軾等只是詞體的開拓者、革新者，周邦彥則是詞體的總結者、定型者，其詞為詞體創作確立了範式，歷代詞人模仿學習的最多。從對後世影響上看，周邦彥的地位是其他詞人無法比擬也是無法取代的。正是從這個意義上說，周邦彥堪稱詞始上的『集大成』者。」⁵⁸稱周詞為詞體的「總結者」，「總」誠有之，「結」卻未必，而「定型者」若指長調，則堪稱貼切，這也就是為什麼詞體本色非等到此時方能成立，因就後設的角度看，馮、晏詞雖已達到婉約的美典，然而畢竟限制在小令體製，當然不足以作為代表所有詞體的本色。

前引諸語的周杜比擬主要在法的方面，故歐明俊先生接著說：「但必須指出，也只有形式格律、文字聲韻、藝術技巧方面，從影響大、易學方面，周邦彥才可比杜甫。至於杜甫的忠愛，憂國憂民，杜詩的思想深度，反映社會生活的廣度，蘊含的文化意味，博大精深，沉鬱頓挫，一代『詩史』，大家氣象，品格之高等等，則是周邦彥詞無法企及的。因此，將周邦彥比擬『詞中杜甫』，只有一定角

⁵¹【清】周濟：〈宋四家詞選目錄序論〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1643。

⁵²【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編：《詞話叢編》第四冊，頁 3787。

⁵³【清】陳匪石：《聲執》卷下〈宋詞學〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4969。

⁵⁴【清】周濟：〈詞辨序〉，唐圭璋編：《詞話叢編》第二冊，頁 1637。

⁵⁵【清】馮煦《蒿庵論詞》，唐圭璋編：《詞話叢編》第四冊，頁 3595。

⁵⁶王國維《清真先生遺事》，唐圭璋編：《詞話叢編》第五冊，頁 4271。

⁵⁷邵瑞彭：〈周詞訂律序〉，楊易霖：《周詞訂律》（臺北：學海出版社，1975年），前頁 1。

⁵⁸歐明俊：《詞學思辨錄》（北京：人民出版社，2011年）第二章第三節：「『詞中杜甫』說總檢討」，頁 138-139。

度和程度上的合理性。」⁵⁹是以「集大成」與「詩中杜甫」間也不是完全相等的關係，如陳廷焯一方面說他「前收蘇、秦之終，後開姜、史之始」，另一方面又說：「至謂白石似淵明，大晟似子美，則吾尚不謂然。」⁶⁰既認為他站在結前開後的樞紐地位，又認為他不到杜甫的高度，可知其所看角度應更全面。事實上，周邦彥的集大成不只在法，也不只是「收蘇、秦之終」，葉嘉瑩先生曾點出其詞有近於《花間集》之艷詞者、有晏殊、歐陽修詞之韻致者、有以俗俚之語言情如柳永、黃庭堅、秦觀者、有賀鑄之豐美華瞻者，長調則得力於柳永、秦觀為多；至於蘇軾，葉先生認為周詞所受蘇詞影響最少，「不過，即便如此，周詞的〈鎖陽臺〉（白玉樓高）一首，其『銀河一派，流出碧天來』及『坐看人間如掌，山河影，倒入瓊杯。歸來晚，笛聲吹徹，九萬里塵埃』諸句，其開闊高遠之致，也仍有與蘇詞頗為相近之處。」⁶¹將周詞從題材、風格、語體等角度與前人比較，看得更加全面。不過從其集大成的對象之中，也可看出多是偏於傳統婉約主流的作者，是以調和後的詞也理所當然近於婉約一脈，加上其詞法中的婉約成分，被推為婉約宗主，便不足為奇了。

第二節、姜夔的「合」與「新」

姜夔的情況則又更複雜些。一來，他的時代盛行辛棄疾破體為詞的作法，辛派詞人聲勢浩大，己身所作和辛詞亦沾染了豪放之氣；二來，他又是個詩、詞兼擅的人，被認為是尤、楊、范、陸南宋四大家之後，江湖詩派的一大健將，《白石道人詩說》一書更成了南宋文學批評重要著作；三來，南宋不只崇「雅」，文壇風氣還是尚「清」的，是以在這三種背景的影響下，姜詞開創了頗具個人特色的「清空」風格。

自張炎標舉「清空」說，姜夔儼然成為典雅宗主，流風餘及清代浙西詞派，

⁵⁹歐明俊：《詞學思辨錄》，頁 139。

⁶⁰【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》卷八，唐圭璋編：《詞話叢編》第四冊，頁 3977。

⁶¹葉嘉瑩：〈論周邦彥詞〉，頁 308。

朱彝尊稱：「詞至南宋始極其工，至宋季始極其變。姜堯章氏最爲傑出。」⁶²尊其爲詞體之「變」的最佳典範。此「變」其實也就是「新」，故江春也說：「蓋自唐、五代、北宋之南渡，而白石始得其宗，截斷眾流，獨標新旨，可謂長短句至工者矣。」⁶³探其由來，論者多歸因爲姜夔「以詩法入詞」的手法，謝章铤是最早明用其詩法來說詞的，⁶⁴其後之學者也紛紛接受這個看法，如喬力：「白石處身於後一階段的轉捩點上，……所以，儘管同樣地『以詩爲詞』，他並不沿循蘇軾擴大表現範圍題材的橫向開拓途徑，而是別引江西詩法入詞，刻意講求境界形象的深層穿透力。」⁶⁵除了指出姜夔站在時代基點上開拓詞體之變的地位，也比較了其與蘇軾之異，重點便在「引江西詩法入詞」；繆鉞：「姜白石在詞中開拓之功，即在於他能以江西派詩法運用於詞中，遂創造出一種清勁、拗折、雋澹、峭拔的境界，爲前此詞中所未有者。」⁶⁶同樣認爲「以江西派詩法運用於詞中」造就了姜夔對詞境的開拓之功；夏承燾：「我們說，白石的詩風是從江西派走向晚唐陸龜蒙的，他的詞正復相似，也是出入於江西和晚唐的」、「白石在婉約和豪放兩派之外，另樹『清剛』一幟，以江西詩瘦硬之筆救周邦彥一派的軟媚，又以晚唐詩的繚逸風神救蘇辛派粗獷的流弊。」⁶⁷則在江西詩法外加入了晚唐詩風之影響；劉少雄：「我們看白石詞，不正是他整個詩學創作與理論的實踐？因此，一般所謂白石以江西詩法入詞，這說法實在有欠周延，應修正爲調和江西與晚唐的詩法，才符合白石填詞的實貌，如此才能理解他的詞爲何有空靈妙遠、格澹神寒之氣格。」⁶⁸亦延續此說進一步申論之。

歸納前人所說，姜夔以詩法入詞當無疑義。問題在於，究竟江西「健筆」藏在詞中何處？江西與晚唐詩法在姜詞中又是怎麼融合表現？最重要的是，除了「變」之外姜夔其實也有「合」，除了詩法與詞法的結合外，他的「清空」雖是

⁶² 【清】朱彝尊：〈詞綜發凡〉，見夏承燾：《姜白石詞編年箋校·輯評》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁136。

⁶³ 【清】江春：〈白石詞序陸鍾輝刊本〉，金啓華等編：《唐宋词集序跋匯編》，頁212。

⁶⁴ 【清】謝章铤《賭棋山莊詩話》：「白石道人爲詞中大宗，論定久矣；讀其說詩諸則，有與長短句相通者，節錄一二於左，略以鄙意注之，而傳諸同志焉，無怪予之附會也。」夏承燾：《姜白石詞編年箋校·輯評》，頁144-145。

⁶⁵ 喬力：〈論姜夔的創作心理與藝術表現〉，收於施蟄存等主編：《詞學》第4冊（上海：華東師範大學出版，2009年），頁106-107。

⁶⁶ 繆鉞：〈論姜夔詞〉，繆鉞、葉嘉瑩：《靈谿詞說》，頁454。

⁶⁷ 夏承燾：〈論姜白石的詞風〉，《姜白石詞編年箋校》，頁6、14。

⁶⁸ 劉少雄：〈重探清空筆調下的白石詞情〉，收於氏著：《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁，2010年），頁118。

介於豪放、婉約之間，卻也能不廢本色而以詞家當行爲人推重，柴望曰：

詞起於唐而盛於宋，宋作尤莫盛於宣靖間。美成、伯可各自堂奧，俱號稱作者。近世姜白石一洗而更之，〈暗香〉、〈疏影〉等作，當別家數也。大抵詞以雋永委婉為上，組織塗澤次之，呼嚟叫嘯抑末也。唯白石詞登高眺遠，慨然感今悼往之趣，悠然托物寄興之思，殆與古〈西河〉、〈桂枝香〉同風致。視青樓歌、紅窗曲萬萬矣。⁶⁹

此序表現了南宋人對姜夔的認識，有許多重點：一、姜夔詞與周邦彥、康與之相較之下乃是「別家數」，此為見其作者本色之「變」；二、姜夔詞又符合雋永委婉的詞體審美標準，此為見其作者本色與詞體本色之「合」；三、姜夔詞風致最雅，近於古樂府，絕非民間俗詞可比。也就是說，柴望一方面注意到了詞體本色，也注意到姜夔詞近詩的一面，但是卻能辯證性地看到姜詞作者本色與詞體本色調和之處，是以我們說姜夔詞中也展現出了「合」與「新」，而能涵蓋於婉約本色之下，成為周邦彥之外的另一典範作者。不過，這樣略帶「剛」氣的筆法，究竟是怎麼與婉約本色調和的呢？

要解決這個問題，我們得先從其詩法探究起。而要探究其詩法，又先得從宋末的詩壇背景入手，如韓經太便試圖從南宋整體的詩文化中尋覓線索，得出「清空」乃當時江湖詩人共同之人生趣，並從張炎清空觀逆推出「應視為中古以來文人雅士企希蕭散超逸之人品詩品這一詩文化心理的詞學化」⁷⁰的結論。不過韓說將姜詞列為南宋意境創造的詞體範式，⁷¹雖有其慧眼，卻排除了姜詞中因著理論思想而有獨具個人特色的部分。另一方面，將詞作直接置於白石詩說之下參照是最便捷且有說服力的方式，J.Z.愛門森《清空的渾厚——姜白石文藝思想縱橫》一書便是採用這種作法，⁷²然而此書偏向哲理式，將每一概念之源流剖析毫釐，

⁶⁹【宋】柴望：〈涼州鼓吹自序〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》（臺北：臺灣商務，1993年），頁284。

⁷⁰韓經太：〈「清空」詞學觀與宋人詩文化心理〉，見氏著：《詩學美論與詩詞美境》（北京：北京語言文化大學出版社，1999年），頁325。

⁷¹韓經太：〈宋詞：意境創造的兩種範式〉，《詩學美論與詩詞美境》，頁253-277。

⁷²尤其在書中第三章：《詩詞創作中體現的與其詩論統一互補的審美觀》中，有相當多精彩的分析。【美】J.Z.愛門森：《清空的渾厚——姜白石文藝思想縱橫》（上海：上海文藝出版社，1997年）

得之淵博卻也失之瑣細，不易看出姜夔從江西入晚唐的進程。故此，以下簡單分析姜夔詩說中幾個與江西、晚唐相關的重要概念，藉著江西詩派、四大家、晚唐詩幾個交錯貫通的文化背景、理論主張、作品實踐相互參照，證以姜夔詞作，以觀其融合表現的脈絡，並且在分析其以詩法為詞法的作法之後，論其與婉約本色的關係。

姜夔為江西鄱陽人，在其時其地，要不受江西詩派影響是不可能的。正如他詩集自敘裡所說：「三薰三沐師黃太史氏，居數年，一語噤不敢吐」⁷³，可見江西末流僵化的詩法及「無一字無來處」的標準給予年輕詩人的壓力多大。

雖然詩壇很快地吹起了反省之風，姜夔自也參與其間，不過從小培養的習慣本就不是說捨棄就能完全捨棄的，尤其在以「為不能詩者作，而使之能詩」⁷⁴這樣具有指導性質的理論書中，《白石道人詩說》（以下簡稱《詩說》）自也不得不涉及形下的創作技巧部份。《詩說》共三十則，文字簡潔、無明顯的組織架構，保留了初期詩話體較「隨意」的形式，⁷⁵其中論及技巧與法度的條目超過一半以上，蔡鎮楚將其內容分為「辨體」、「立意」、「布局」、「措詞」、「用事」、「寫景」、「體物」七點，⁷⁶可見一斑。

不過《詩說》一書的豐富性跟價值便在於，它不只是單純停留在討論詩法、詩病的層次，在最深層的本質方面，姜夔不僅強化了對藝術美感的追求，提出了自己的審美價值，並賦予創作主體性靈的本位，便給了所有創作法門以「有法但不拘於法」的自由度，其實這也就是蘇軾「自是一家」的思想，不過姜夔更進一步將其提升至詩法的理論層次，此點下文將再深究。

隨著交遊愈趨廣泛加上自身創作經驗的拓展，姜夔「始大悟學即病，顧不若無所學之為得，雖黃詩亦偃然高閣矣。」⁷⁷此語雖稍嫌極端，但姜夔欲脫出牢籠、

⁷³【宋】姜夔：〈白石道人詩集自敘〉，孫玄常：《姜白石詩集箋注》（山西：山西人民出版社，1986年），前頁1。

⁷⁴【宋】姜夔：《白石道人詩說》，孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁325-330。以下所引《詩說》文字皆出於此，下不另注。

⁷⁵「詩話之體的這種別具一格的風格和形式，是歐陽修開創的。《六一詩話》一書共二十八則論詩條目，採用漫談隨筆體，不分章節，由一條一條內容互不相關的論詩條目連綴而成。這些條目，可長可短，可多可少，富於彈性。」見蔡鎮楚：《中國詩話史》（長沙：湖南文藝出版社，1988年），頁47。

⁷⁶蔡鎮楚：《中國詩話史》，頁103。

⁷⁷【宋】姜夔：〈白石道人詩集自敘〉，孫玄常：《姜白石詩集箋注》，前頁1。

自開生面的傾向已清晰可見，此一「反思」階段可說是當時的普遍風氣，其中又可分為改革江西派——以自言傳江西衣鉢，得黃庭堅、陳師道句法的呂本中為代表；自寫我詩派——以四大家中有精彩詩學理論的楊萬里為代表；取徑別路派——以四靈等晚唐派為代表。三派中，姜夔與第二派的楊萬里、范成大、尤袤、蕭德藻及第三派的葉適均有來往，其《詩說》可說是集三派之大成的菁華。以下分別論之。

壹、改革江西

呂本中矯江西末流之弊，最重要的理論是「活法」與「悟入」，以下便從此二方面述之：

一、活法

呂本中道：「學詩當識活法，所謂活法者，規矩備具，而能出於規矩之外；變化不測，而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法。知是者，則可以與語活法矣。謝元暉有言：『好詩（以下或云脫流字）轉圓美如彈丸』，此真活法也。近世惟豫章黃公，首變前作之弊，而後學者知所趨向，畢精盡知，左規右矩，庶幾至於變化不測。然余區區淺末之論，皆漢、魏以來有意於文者之法，而非無意於文者之法。」⁷⁸黃庭堅的學生范溫在《潛溪詩眼》中也有類似的說法：「蓋變體如行雲流水，初無定質，出於精微，奪乎天造，不可以形器求矣。然要之以正體為本，自然法度行乎其間。譬如用兵，奇正相生，初若不知正而徑出於奇，則紛然無復綱紀，終於敗亂而已矣。」⁷⁹對照姜夔《詩說》中類似的條目如：

學有餘而約以用之，善用事者也；意有餘而約以盡之，善措辭者也；乍敘事而間以理言，得活法者也。

⁷⁸【宋】呂本中：〈夏均父集序〉，見張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（下）》（北京：北京大學出版社，1995年），頁66。

⁷⁹張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（下）》，頁48-49。

波瀾開闔，如在江湖中，一波未平，一波已作。如兵家之陣，方以為正，又復是奇；方以為奇，忽復是正。出入變化，不可紀極，而法度不可亂。

從這裡可以看出姜夔雖用了「活法」一詞，但二者內涵卻有不小的差異，姜夔重點在「活」，所謂「乍敘事而間以理言」，重在主體「意」之流轉，便是不要死守一事，而須在平鋪直敘中適時插入主觀的理思，讓全詩生氣靈動，富有奇趣。表現在姜夔詞作中如〈一萼紅〉：

古城陰，有官梅幾許，紅萼未宜簪。池面冰膠，牆腰雪老，雲意還又沉沉。翠藤共閒穿徑竹，漸笑語驚起臥沙禽。野老林泉，故王臺榭，呼喚登臨。
南去北來何事？蕩湘雲楚水，目極傷心。朱戶黏雞，金盤簇燕，空歎時序侵尋！記曾共西樓雅集，想垂楊還嫋萬絲金。待得歸鞍到時，只怕春深。⁸⁰

此詞前三句中，「古城陰，有官梅幾許」為直敘句，然而接以「紅萼未宜簪」便是奇句，詞人要形容冬未到、春未至的時節，若直寫紅梅含苞則淺，故此改以「未宜簪」這樣一句具有理性思維的句子，則別有一番滋味，並且為之後的抒懷先起端倪。下片「朱戶黏雞，金盤簇燕」亦是直寫富貴人家立春之習俗，但接以「空歎時序侵尋」又是一次理性語突入，面對所見之景，省起時間流逝之哀，此時不僅有哲理思維，更多了自身情感的漸強，至「待得歸鞍到時，只怕春深」的敘事一理言轉換時，便以此感懷基調作結，反過來包籠全篇。

姜夔《詩說》中有「意中有景，景中有意」之說法，情景交融向來為各詩論家津津樂道，但似這種「情理交融」之句，便是姜詞中「江西健筆」所在，蓋宋詩主理，江西詩派又為宋詩中堅，其以學理入詩是時有之事，白石以此當活法，便如其詞中兩見之「并刀」一般，⁸¹予人從中橫截卻又不突兀之感，故能救周詞之軟媚；更重要的是，他的「理」並非單純的哲理，而是一種理性的思維，且表現在詞中常是理性、感性並融，達到理中寓情，產生咀嚼之意而不流於生硬，此

⁸⁰黃兆漢：《姜白石詞詳注》（臺北：臺灣學生，1998年），頁29。

⁸¹分別為〈惜紅衣〉：「細灑冰泉，并刀破甘碧。」、〈長亭怨慢〉：「算空有并刀，難翦離愁千縷。」見黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁134、224。

也可看出創作主體運意之流轉，便如其《詩說》中「礙而實通」的「理高妙」是也。

再看奇正之說，雖白石也講「法度不可亂」，但那是放在最後作為防患未然之用，並非如范溫先有「正」的前提。如前舉〈一萼紅〉，雖有理語為「奇」，但整篇基調是和諧的，無拼湊之感；雖有「呼喚登臨」之奇，但下闕首三句補以騷雅深情，自然使得前面的故王臺榭也都蒙上身世之悲，淡化了擬人修辭的刻意。或許沒「波瀾開闊」，但正是「出入變化，不可紀極」。若真要比較，那麼吳文英「後現代」式的寫法便較偏於「淨出於奇」的評語，是故較難為人了解，而有「夢窗詞如七寶樓台，眩人眼目。碎拆下來，不成片段」⁸²的批評。

於是我們知道，姜夔詞開展了第三種「委曲」之法，在於其詞中的景、情、理交互出之，在鋪敘的景語之後截以情語，便得交融之動人；而在將溺於情欲之時截以理語，便得冷靜之姿態；而在理語將淪於生硬之時截以景語，便得思索之空間，之間全憑「意」的流轉，委曲而成之。此在張炎口中稱為「意趣」，其舉了蘇軾〈水調歌頭〉（明月幾時有）以及姜夔〈暗香〉、〈疏影〉等闕，評為「此數詞皆清空中有意趣，無筆力者未易到。」⁸³便是把此種意趣的產生歸功於筆力，此筆力就姜夔而言，自然是以意運轉而得委曲之妙的詩法了。

反觀呂本中之活法，並不是證以創作經驗，而是從理論角度去定義，難免予人「活不起來」之感。同時其講「變化不測」，但仍有「不背於規矩」的前提，正如范溫講「變體」，講「奇正相生」，亦是「以正體為本」，否則便「終於敗亂」。故呂本中的改革僅僅是從「死守一點」的弊端擴展為一個有範圍的方框，彈丸只限於在框框之內流轉，在棱角中取得一定程度的「圓美」。葉夢得《石林詩話》中也曾有關於彈丸的描述，其曰：「古今論詩多矣，吾獨愛湯惠休稱謝靈運為『初日芙蓉』，沈約稱王筠為『彈丸脫手』兩語，最當人意。……『彈丸脫手』，雖是輸寫便利，動無留礙，然其精圓快速，發之在手，筠亦未能盡也。然作詩審到此地，豈復更有餘事。」⁸⁴《石林詩話》「開啓了南宋反江西詩派詩學思想之先河」⁸⁵，其「自有天然工妙，雖巧而不見刻削之痕」⁸⁶之語亦可與白石《詩說》中「非

⁸²【宋】張炎：《詞源》卷下，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1744。

⁸³【宋】張炎：《詞源》卷下，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（下）》，頁 1745-1746。

⁸⁴張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（下）》，頁 60。

⁸⁵張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（下）》，頁 61。

⁸⁶文曰：「詩語固忌用巧太過，然緣情體物，自有天然工妙，雖巧而不見刻削之痕。老杜『細雨

奇非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙」的「自然高妙」及「雕刻傷氣，敷衍露骨。若鄙而不精巧，是不雕刻之過；拙而無委曲，是不敷衍之過」二語相參看。相較之下，呂本中之彈丸少去「脫手」二字便顯靜態，「圓美」只如一看台上的裝飾品供人欣賞；反之姜夔的活法正如葉夢得所說，乃「發之在手」的彈丸，「翰寫便利，動無留礙」，如此方能有「貫穿之血脈」。⁸⁷

二、悟入

呂本中的「悟入」則是這樣說的：「《楚辭》、杜、黃，固法度所在，然不若遍考精取，悉爲吾用，則姿態橫出，不窘一律矣。如東坡、太白詩，雖規摹廣大，學者難依，然讀之使人敢道，澡雪滯思，無窮苦艱難之狀，亦一助也。要之，此事須令有所悟入，則自然越度諸子。悟入之理，正在工夫勤惰間耳。如張長史見公孫大娘舞劍，頓悟筆法。如張者，專意此事，未嘗少忘胸中，故能遇事有得，遂造神妙；使他人觀舞劍，有何干涉。非獨作文學書而然也。」⁸⁸呂本中在此雖說「頓悟」，不過從其「遍考精取」、「悟入之理，正在工夫勤惰間耳」二語可知其強調的乃是由學至悟的進程。姜夔〈以「長歌意無極，好爲老夫聽」爲韻，奉別沔鄂親友〉第五首中也曾用公孫大娘舞劍之典故論友人之書法，詩曰：

山陰千載人，揮灑照八極。只今定武刻，猶帶龍虎筆。單侯出機杼，豈是劍舞得？餘波入竹石，絕嘆咄咄逼。⁸⁹

杜甫詩〈觀公孫大娘弟子舞劍器行〉序云：「昔者吳人張旭善草書書帖，數嘗於鄴縣見公孫大娘舞西河《劍器》，自此草書長進，豪蕩感激，即公孫可知矣。」⁹⁰

魚兒出，微風燕子斜』，此十字殆無一字虛設，雨細著水面爲漚，魚常上浮而滄，若大雨則伏而不出矣。燕體輕弱，風猛則不能勝，唯微風乃受以爲勢，故又有『輕燕受風斜』之語。至『穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛』，深深字若無穿字，款款字若無點字，皆無以見其精微如此。然讀之渾然，全似未嘗用力，此所以不礙其氣格超勝。」張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（下）》，頁 59-60。

⁸⁷《詩說》：「大凡詩自有氣象、體面、血脈、韻度。氣象欲其渾厚，其失也俗；體面欲其宏大，其失也狂；血脈欲其貫穿，其失也露；韻度欲其飄逸，其失也輕。」

⁸⁸張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（下）》，頁 67-68。

⁸⁹孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁 6-7。

⁹⁰【唐】杜甫：〈觀公孫大娘弟子舞劍器行〉，王全點校：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年）

呂本中用此典以論詩文，姜夔則用此典原義論書，然而詩法書法一理，「單侯出機杼，豈是劍舞得」此聯用了「出機杼」及「豈是」這兩個詞語，可以看出姜夔對自得之推崇。我們再回過頭從《詩說》中相似的條則中看：

思有窒礙，涵養未至也。當益以學。

這是在「思有窒礙」時的補救方法，看似與上引「澡雪滯思」同義，然而其中還有一個關鍵便是「涵養」。也就是說，姜夔的進程乃是學—涵養—思無窒礙，涵養關乎創作主體，而學的重點不在學古人之規摹法度，是在增加己身的知識，故能讓思緒自由奔放，隨時喚取腦中可用之材。學養在詩詞中最明顯的表現便是在用典，舉姜夔著名的詠梅名作〈疏影〉為例：

苔枝綴玉，有翠禽小小，枝上同宿。客裡相逢，籬角黃昏，無言自倚修竹。昭君不慣胡沙遠，但暗憶、江南江北。想佩環、月夜歸來，化作此花幽獨。猶記深宮舊事，那人正睡裏，飛近蛾綠。莫似春風，不管盈盈，早與安排金屋。還教一片隨波去，又卻怨、玉龍哀曲。等恁時、重覓幽香，已入小窗橫幅。⁹¹

姜夔在此詞中用了昭君、壽陽公主、陳皇后三個典故，然用法各自不同。昭君與阿嬌似與梅花無關，故後來詞家多比附二帝北狩事，如張惠言稱「以二帝之憤發之」，即使認為張惠言論詞多穿鑿的陳澧亦稱「此似得之」，至陳廷焯更直接以理所當然的態度曰此二章「發二帝之幽憤」，於是此說幾為定論，近現代學者除夏承燾認為是懷念合肥舊歡之作外，亦多從此處釋之。⁹²在此姑且不論其是否寓家國之感，單就詞中思想脈絡分析，則白石應先由梅花憶及壽陽公主之典故，由此將花與後宮美人作一聯想，幅射出昭君與阿嬌一外一內二事，並由美人與昭君再聯想到杜甫兩首詩，化用之後，則花的幽獨形象躍然而出，成為貫穿全詞的動態血脈，最後經過排列與架構，歸於畫幅。梅花、美人與自身在這樣矇矓的美感下

第七冊卷二二二，頁 2356。

⁹¹黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 316

⁹²諸家評論參見黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 320-352。

頓顯渾融。《詩說》中「作大篇尤當布置，首尾勻停，腰腹肥滿」與「僻事實用，熟事虛用」、「說事要圓活」在此詞中亦可證，三個典故在中間一字排開造成「肥滿」的充實效果，而前六句與後三句又予人「勻停」的靜態感受；昭君與阿嬌在原義之外附加上了花之飄流與幽獨，是熟事虛用；至於層層聯想，再事事連串的三典亦符合「說事圓活」之自然圓轉，故張炎評此詞為「此皆用事，不為事所使」。而要達到這樣的境界，胸中無涵養、精思不深者是做不到的。⁹³

此亦呼應了前述周邦彥用典的方法，只是姜夔更提出了理論上的進程，是以周邦彥的「法」多是從詞作中歸納得出，其心中雖然定也有一套自己的法，只是未形諸文字，而姜夔的法則是自己體會到的，並以之實踐，詩如此，詞亦然。不過法雖一，用則不同，不論詩或詞皆經過與體製的調和而形塑出不同的風貌，如前舉〈疏影〉之用典有娓娓道來之感，以詞之「言長」串起一個個的故事，以達重義之委曲；而詩之用典一多，則因其齊言式及對仗的結構，反如孫康宜所說有「史詩『目錄式』(catalogue)敘寫的架勢」⁹⁴。

貳、自寫我詩

楊萬里學詩的過程與姜夔類似，其〈誠齋荆溪集序〉中說：「予之詩，始學江西諸君子，……於是辭謝唐人及王、陳、江西諸君子，皆不敢學，而後欣如也。」⁹⁵不同於四靈的取徑別路而另開效晚唐一派，楊萬里竭力提倡獨創，曾有「傳派傳宗我替羞，作家各自一風流」⁹⁶之句。在二人的來往寄酬中，常可看到類似的思想，如姜夔〈送《胡天續集》歸誠齋，時在金陵〉一詩：

撼墨場中老斲輪，真能一筆掃千軍。年年花月無閑日，處處山川怕見君。

箭在的中非爾力，風行水上自成文。先生只可三千首，回施江東日暮雲。

⁹³ 《詩說》：「詩之不工，只是不精思耳。不思而作，雖多亦奚為？」可見白石雖然不喜過度的雕刻敷演，但亦主張創作需精思使工。

⁹⁴ 孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（台北：聯經出版社，1994年），頁205。

⁹⁵ 張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（下）》，頁80。

⁹⁶ 【宋】楊萬里：〈跋徐恭仲省幹近詩〉，傅璇琮等主編：《全宋詩》（北京：北京大學，1991年）第四十二冊，頁26431。

其中頸聯以「箭在的中」與「風行水上」比喻楊詩的自然天成，同時也可作為姜夔文學理論的註腳，從詩集敘中姜夔自述與四大家論文時的這段話便可看出：

詩本無體，三百篇皆天籟自鳴。下逮黃初迄於今，人異韞，故所出亦異。或者弗省，遂豔其各有體也。近過梁谿，見尤延之先生。……先生因為余言：「近世人士喜宗江西，溫潤有如范致能者乎，痛快有如楊廷秀者乎，高古如蕭東夫，俊逸如陸務觀，是皆自出機軸，豈有可觀者，又奚以江西為？」余曰：「誠齋之說政爾。昔聞其歷數作者，亦無出諸公又，特不肯自屈一指耳。雖然。諸公之作，殆方圓曲直之不相似，則其所許可亦可知矣。余識千巖於瀟湘之上，東來識誠齋、石湖，嘗試論茲事，而諸公咸謂其與我合也。豈見其合者而遺其不合者耶，抑不合乃所以為合耶，抑亦欲俎豆余於作者之間而姑謂其合耶？不然，何其合者眾也。」⁹⁸

楊萬里對姜夔詩才極為稱賞，羅大經《鶴林玉露》曾記載：「姜堯章學詩於蕭千巖，琢句精工。有〈姑蘇懷古〉詩：……楊誠齋喜誦之，嘗以詩送《江東集》歸誠齋：……，誠齋大稱賞，謂其冢嗣伯子曰：『吾與汝勿如姜堯章也。』報之以詩云：『尤蕭范陸四詩翁，以後誰當第一功？新拜南湖為上將，近差白石作先鋒。可憐公等皆癡絕，不見詞人到老窮。謝遺管城儂已晚，酒泉端欲乞疏封。』」⁹⁹故孫玄常先生稱：「白石雖學詩於千巖，而參活句，得於誠齋獨多。況前年冬誠齋有《進退格》之寄，本年春伯子又寄仲方之詩，香火情深。」¹⁰⁰可見姜夔受四家影響之深。從前引尤袤的話中可見四家的詩學觀基本相同，都是主張脫出江西之外，寫自己風格的詩，不過有趣的是，他們在評論姜夔的作品時，卻亦不能脫窠臼，常常是由「同」處著眼，他們之本意，是欲提高姜夔的詩壇地位，「俎豆於

⁹⁷孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁 128。

⁹⁸【宋】姜夔：〈白石道人詩集自敘〉，孫玄常：《姜白石詩集箋注》，前頁 1-2。

⁹⁹【宋】姜夔：〈送《胡天續集》歸誠齋，時在金陵〉詩註 1，孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁 128。

¹⁰⁰【宋】姜夔：〈陳君玉以小集見歸，用余還誠齋《朝天續集》韻作七字，夔報賦〉詩註 1，孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁 141。

作者之間」，故論「以後誰當第一功」時，有「近差白石作先鋒」之語，言下之意無疑將其引作能繼自身風範的後起之秀。不過這樣的作法卻也引起姜夔的疑惑，對他來說，他寫詩並不是爲了要像誰，也不是爲了要搏得怎樣的地位，所以在自敘最後發出了這樣的感歎：「余之詩，余之詩耳。窮居而野處，用是陶寫寂寞則可，必欲其步武作者，以鈞能詩聲，不惟不可，亦不敢。」¹⁰¹將其置於詩集之首，自有一定的代表性，可以說自爲一家也是姜夔所有文學理論的基礎，《詩說》中除有「一家之語，自有一家之風味。如樂之二十四調，各有韻聲，乃是歸宿處。模倣者語雖似之，韻亦無矣。雞林其可欺哉！」的重申之外，亦有「以吾之說爲盡，而不造乎自得，是足以爲能詩哉？」這樣後設的顛覆，足證創作主體的絕對超越性。

在〈自敘二〉中，姜夔進一步發揮了這樣的思想：

作詩求與古人合，不若求與古人異。求與古人異，不若不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異。彼惟有見乎詩也，故向也求與古人合，今也求與古人異。及其無見乎詩已，故不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異。其來如風，其止如雨。如印印泥，如水在器。其蘇子所謂「不能不爲」者乎。¹⁰²

在這裡，姜夔自述其文學思想演變的幾個階段，從「向也求與古人合」的薰沐江西時期，到「今也求與古人異」的反思時期，不論是合或異，心中均是以古人爲標的，一直到最後「彼惟有見乎詩也」的階段，方能真正地爲了寫詩而寫詩，且是隨心所欲，肆口而發皆是詩。《詩說》中所謂「吟詠情性，如印印泥」，只有根植於自己之情性，所創造出來的作品才最真，就好像印與印泥一樣，文字只是情性的再現，能做到此，方能「一家之語，自有一家之風味」。若說呂本中追求的是「活法」，楊萬里進至「無法」，那麼姜夔則是將法內化爲己身，成爲「己法」，所詠無非「不能不爲」者，但細看又自有一套規矩運行其中，故此才能在自有風味之外，又足以成爲一家典範。

由此可知姜夔與蘇軾都有很濃厚的「自是一家」思想，也因此其詞能在婉約

¹⁰¹【宋】姜夔：〈白石道人詩集自敘〉，孫玄常：《姜白石詩集箋注》，前頁2。

¹⁰²孫玄常：《姜白石詩集箋注》，前頁3。

與豪放兩個對立風格間開創第三風格。清空是姜夔人格的體現，也是姜夔藝術審美的標準，它的產生有著當時代的文壇背景，是以姜夔能擔此「變」，以詩法為詞的「新」可謂關鍵，也因「新」的路徑不同，故他少了周邦彥「雅」的不安及「意趣」的缺失，而以格之高絕獨領風騷。

要看姜夔之直抒性情在詞作中造成的效果，可舉〈念奴嬌·毀舍後作〉一闋為例，詞曰：

昔遊未遠，記湘皋聞瑟，澧浦捐褌。因覓孤山林處士，來踏梅根殘雪。猿女供花，僮兒行酒，臥看青門轍。一邱吾老，可憐情事空切。曾見海作桑田，仙人雲表，笑汝真癡絕。說與依依王謝燕，應有涼風時節。越只青山，吳惟芳草，萬古皆沉滅。繞枝三匝，白頭歌盡明月。¹⁰³

此闋詞全付之正面直筆敘說，情事歷歷畢顯而不為深隱語，以暢達見長。¹⁰⁴詞作於姜夔五十歲，大抵姜夔晚年詞作清空之氣愈盛，不過這不代表白石晚年詞作無情，事實上正好相反，這樣直健的字句配合了賦予主體情感的景致與感懷身世的哲思，反而使它句句易曉卻又全篇饒富深韻。在此可借用喬力先生的精彩分析觀之：「結拍……，將上面『說與依依王謝燕，應有涼風時節』諸句一體撇去，其氣脈托意，乍看似不相聯屬，然而實質上這是自我意識的對象化體現。試思這位白頭詞客屏倚青山芳草，徘徊長歌，伴一天明月、繞枝驚鵲，此境竟是真耶？幻耶？它給全篇悄悄地塗罩著一層飄渺空澄、上下茫茫四顧無所憑據的迷惘氣氛，把白石半世蓬累的那種獨特失落感表達得極形象又富有餘味。」¹⁰⁵

再看另一首〈法曲獻仙音〉，其性情與清空渾融相成的傾向亦很明顯：

虛閣籠寒，小簾通月，暮色偏憐高處。樹鬲離宮，水平馳道，湖山盡入尊俎。奈楚客、淹留久，砧聲帶愁去。屢回顧，過秋風未成歸計。誰念我、重見冷楓紅舞。喚起淡妝人，問逋仙今在何許？象筆鸞箋，甚而今、

¹⁰³黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 504。

¹⁰⁴喬力：〈論姜夔的創作心理與藝術表現〉，頁 110。

¹⁰⁵喬力：〈論姜夔的創作心理與藝術表現〉，頁 111。

不道秀句。怕平生幽恨，化作沙邊煙雨。¹⁰⁶

這是姜夔賦友人張彥功杭州鐵冶嶺之官舍而作，姜夔喜用冷色調，如楓是溫暖的紅色，然而加上一個冷字便讓它帶有寒氣；閣是中性詞，但加上籠寒二字便又顯得縹緲孤寂。另如「湖山盡入尊俎」、「喚起淡妝人」、「象筆鸞箋，甚而今、不道秀句」藉由修辭的運用，也使得景物有情，凡此皆為清筆。至於空表現在大景的蒼茫、情緒的無依兩層上，前者如月光滿簾、高處暮色、入眼湖山，後者如「砧聲帶愁去」、「未成歸計」、「誰念我」、「今在何許」，都予人綿渺無盡的憂思，最後「怕平生幽恨，化作沙邊煙雨」，更是將二者結合，將無限抽象情意蘊入無限蒼茫景色之中，呈顯雙重的空境。

然而，這樣的清空是否與婉約本色相矛盾？事實上正因清空是介於豪放與婉約之間的風格，故可左右逢源，其婉約的一面除了前述委曲外，還表現在尾句的含蓄，《詩說》中有云：

一篇全在尾句，如截奔馬。詞意俱盡，如臨水送將歸是已；意盡詞不盡，如搏扶搖是已；詞盡意不盡，剡溪歸棹是已；詞意俱不盡，溫伯雪子是已。所謂詞意俱盡者，急流中截後語，非謂詞窮理盡者也。所謂意盡詞不盡者，意盡於未當盡處，則詞可以不盡矣，非以長語益之者也。至如詞盡意不盡者，非遺意也，辭中已彷彿可見矣。詞意俱不盡者，不盡之中，固已深盡之矣。

語貴含蓄。東坡云：「言有盡而意無窮者，天下之至言也。」山谷尤謹於此。清廟之瑟，一唱三嘆，遠矣哉！後之學詩者，可不務乎？若句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也；句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。

可見要達到辭意不盡的餘味，重點在含蓄。含蓄之法正如司空圖《二十四詩品》中「含蓄品」說的「萬取一收」一樣，¹⁰⁷把無限之情收束於開闊的景色之中，同時亦把萬象之景收束於一己的情感之中，讓詞作達到了含蓄不盡的藝術效果。此

¹⁰⁶黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 574。

¹⁰⁷【唐】司空圖著、陳國球導讀：《二十四詩品》，頁 74。

種作法在姜夔詞作中時常可見，足證他清空之境在詞作中成熟的體現。第二章提過，含蓄美典是宋代詩學中相當重視的一環，在馮延巳、晏殊詞的婉約美典中已可見，而在周邦彥的鋪敘之後，姜夔重新回到含蓄的詩法，這也是一次自覺的調和，讓清剛的生硬筆法因含蓄而產生空靈之境，而不過分偏向豪放。也可以說，姜夔以詩法入詞，雖然是種「新」，但因馮、晏的婉約美典亦從抒情詩來，故二者又有相合之處。

參、取徑晚唐

在當時一片反江西的聲浪中，除了少數幾人主張寫自己的詩，更多的是尋找別的學習典範，而與晚宋背景相似的晚唐頓時成了詩壇熱門，不論是規摩的或者反對的，幾乎無不受其影響。全祖望〈宋詩紀事序〉曾對宋末的詩壇概況作了一個簡要的描述：

建炎以後，東夫之瘦硬，誠齋之生澀，放翁之輕圓，石湖之精緻，四壁並開。乃永嘉徐、趙諸公，以清虛便利之調行之，見賞於水心，則「四靈派」也，而宋詩又一變。嘉定以後，江湖小集盛行，多「四靈」之徒也。¹⁰⁸

陳起將姜夔詩歌刊於《江湖集》中，視其為江湖詩派的一份子，其受四大家的影響前已略述，受晚唐派的影響尚有值得分析之處。四靈（徐照、徐璣、翁卷、趙師秀）學詩宗賈島、姚合，¹⁰⁹雖苦心鍊字鍊句，然不堆砌故實，亦不刻意加以藻飾，欲達到「無異語，皆人所知也，人不能道爾」¹¹⁰之境。也由於四人反對江西詩風的豐縟、汗漫、粗獷、槎枒，其佳作雖能達至「清而不枯，淡而有味」（曹豳〈瓜廬集跋〉），或者如葉適所說「自吐性情，靡所依傍」¹¹¹，然格局卻不免失

¹⁰⁸【清】全祖望：〈宋詩紀事序〉，朱鑄禹：《全祖望集彙校集注（中）》（上海：上海古籍出版社，2000年）鮎埼亭集外編卷二十六，頁1247。。

¹⁰⁹【宋】嚴羽《滄浪詩話》：「近世趙紫芝、翁靈舒輩，獨喜賈島、姚合之詩，稍稍復就清苦之風，江湖詩人多效其體，一時自謂之唐宗。」【清】胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話》（臺北：廣文書局，1972年），頁24-25。

¹¹⁰【宋】葉適：〈徐道暉墓誌銘〉，《葉適集》（臺北：河洛出版社，1974年）卷十七，頁321。

¹¹¹《四庫全書總目提要》：「西巖集一卷，宋翁卷撰。……葉適序其詩稱為『自吐性情，靡所依傍』」見【清】紀昀、永瑤等：《四庫全書總目提要》第四冊集部一〈西巖集提要〉，頁280。

之太狹。¹¹²

先不論四靈之實作是否真有達到「清而不枯，淡而有味」、「自吐性情，靡所依傍」的標準，不過這樣的境界與姜夔心中的審美標準是符合的。《詩說》中有云：

人所易言，我寡言之，人所難言，我易言之，自不俗。

「人所難言，我易言之」正是「無異語，皆人所知也，人不能道爾」的另一個說法，亦近於梅堯臣所說：「詩家雖率意而造語亦難，若意新語工，得前人所未道者，斯為善也。必能狀難寫之景，如在目前，含不盡之意，見於言外，然後為至焉。」¹¹³姜夔雖主張自抒性情，但對作品的藝術價值是用力很深的，¹¹⁴他亦苦心鍊字、鍊句，在〈送項平甫倅池陽〉一詩中曾說：

項君聲名天宇窄，與君俱是江湖客。向來相聞不相值，長安城中乃相識。
論文要得文中天，邯鄲學步終不然。如君筆墨與性合，妙處特過蘇李前。
我如切切秋蟲語，自詭平生用心苦。神凝或與元氣接，屢舉似君君亦許。
西湖一曲古牆陰，清坐論詩夜向深。見謂人間有公等，不知來者不如
今。……¹¹⁵

此詩表達出幾個重點，第一、不邯鄲學步，認為「筆墨與性合」才是好的，正是前提「自寫我詩」的思想。第二、自承其作詩亦有「切切秋蟲語」、「用心苦」之處，此似能與賈、姚之苦吟相接，然而接著說「神凝或與元氣接」，便跳出了苦吟的狹窄天地，而以神思與天地元氣相接，故他在《詩說》中說：「意格欲高，句法欲響，只求工于句、字，亦未矣。故始於意格，成於句、字。句意欲深、欲遠，句調欲清、欲古、欲和，是為作者。」言下之意，字句為末，乃要先使意格

¹¹² 陳蔚瑄：《論南宋江湖詩人所呈現的文化現象——以姜夔為考察中心》（花蓮：國立東華大學中國語文學系碩士論文，2004年），頁147。

¹¹³ 【宋】歐陽修：《六一詩話》，【清】何文煥編：《歷代詩話（上）》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁267。

¹¹⁴ 〈慶宮春〉小序曰：「後五年冬，復與俞喬卿、張平甫、鈺朴翁自封禹同載詣梁溪，……因賦此闋，蓋過旬塗槩乃定。」可見其創作態度的認真不苟。見黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁408。

¹¹⁵ 孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁95。

高古，則表現出來的句意自然能深遠，句調自然能達到其嚮往的清、古、和之境界。〈四庫全書·清苑齋集提要〉載：「梅磻詩話：『杜小山問句法於師秀，答曰：『但能飽喫梅花數斗，胸次玲瓏，自能作詩云云。』故其詩主於野逸清瘦，以矯江西之失。」姜夔得之於四靈者，正是此「清」，然而姜夔同時強調意格高古、神思不受字句所限、自寫我詩，故又增加了一個「空」字，而能避免晚唐「尖新纖易」的另一面詩風，不以他們的成就為止境。

再者，雖然宋代的晚唐派以四靈為代表，不過四靈只能算是學晚唐姚合「武功體」一脈，事實上晚唐風格實不應簡單將其同化為一個大的範疇名詞，故若要了解晚唐詩風究竟如何影響姜夔，不妨直接回到晚唐時代去找答案。先從理論看起。姜夔文學理論中「意」佔據極重要的位置，前已多次提及，而晚唐杜牧也曾有一段跟意相關的論點：

凡為文以意為主，氣為輔，以辭彩章句為之兵衛，未有主強盛而輔不飄逸者，兵衛不華赫而莊整者。四者高下圓折，步驟隨主所指，如鳥隨風，魚隨龍，師眾隨湯、武，騰天潛泉，橫裂天下，無不如意。苟意不先立，止以文彩辭句，繞前捧後，是言愈多而理愈亂，如入闌闌，紛紛然莫知其誰，暮散而已。是以意全勝者，辭愈樸文愈高；意不勝者，辭愈華而文愈鄙。是意能遣辭，辭不能成意，大抵為文之旨如此。¹¹⁶

從此文中可看出杜牧認為作文要以意為上，意勝自能遣辭，並輔以飄逸之氣。對照姜夔《詩說》「韻度欲其飄逸」、「意格欲高，句法欲響，只求工于句、字，亦未矣。故始於意格，成於句、字。」二則，可以說基本理念均相同，只不過姜夔將「氣」改為「韻度」，並將「格」提高到與意同等之位，故能在趨使意的同時亦能不失雅正，¹¹⁷可以說是對杜牧的立意說做了進一步的發揮。

再論文學實作。羅宗強先生對晚唐（敬宗寶歷初至宣宗大中末時期）的文學思想是這樣描述的：

¹¹⁶【唐】杜牧：〈答莊充書〉，張少康、劉三富：《中國文學理論批評發展史（上）》，頁 424。

¹¹⁷《詩說》：「意出于格，先得格也；格出于意，先得意也。吟詠情性，如印印泥，止乎禮義，貴涵養也。」

詩歌創作的�主要傾向是轉向寫個人情思，視野內向，很少著眼於生民疾苦、社會瘡痍，而主要著眼於表現矛盾複雜的內心世界，表現個人生活情趣。首先值得注意的是懷古、詠史之作的�大量出現。這些懷古詠史之作，大都表現出一種傷悼情調。¹¹⁸

若要說姜夔詩作完全沒有著眼生民疾苦、社會瘡痍是不確的，其〈丁巳七月望湖上書事〉一詩就曾提到社會上的問題：

白天碎碎如拆絲，黑天昧昧如陳玄。白黑破處青天出，海月飛來光尚濕。
是夜太史奏月蝕，三家各自矜算術。或云七分或食既，或云食晝不在夕。
上令御史登吳山，下視海門監月出。年來曆失無人修，三家之說誰為優？
乍如破鏡光炯炯，漸若小兒初食餅。時方下令嚴禁銅，破鏡何為來海東？
天邊有餅不可食，聞說饑民滿淮北。是鏡是餅且勿論，須臾還我黃金盆。
金盆當空四山靜，平波倒浸雲天影。下連八表共此光，上接銀河通一冷。
御史歸家太史眠，人間不聞鐘鼓傳。白石道人呼釣船，一瓢欲酌水中天。
荷葉擺頭君睡去，西風急送敲窗句。¹¹⁹

此詩從月蝕聯想到破鏡，再從破鏡聯想到餅，而有「天邊有餅不可食，聞說饑民滿淮北」這樣突來一筆的感嘆。不過像這樣直陳時病的句子畢竟只有一聯，便以「是鏡是餅且勿論」帶開話題，再由餅聯想到金盆，而轉為單純的詠月景。最後再以「返歸型」的架構將焦點轉為己身，¹²⁰雖然表面上寫的是悠閒的飄遊生活，然而對照四山環繞、湖中映月的背景，詩人小舟處於這遼闊的平靜中，又不免予人一絲孤寂感。類此提到時事的作品在姜夔詩詞中屬少數，提到家國較多的是黍離之感，然而不變的是，其篇中或篇末往往會轉向個人內在的身世之哀，此尤可以說是其詞作的基調。我們可以舉其最著名的感懷之作〈楊州慢〉為例：

淮左名都，竹西佳處，解鞍少駐初程。過春風十里，盡薺麥青青。自胡馬

¹¹⁸羅宗強：《隋唐五代文學思想史》（北京：中華書局，2003年），頁224。

¹¹⁹孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁88。

¹²⁰有關白石詩詞中的「返歸型」架構，在J.Z.愛門森：《清空的渾厚——姜白石文藝思想縱橫》一書中有詳盡的分析，可以參看。見該書頁323-330。

窺江去後，廢池喬木，猶厭言兵。漸黃昏、清角吹寒，都在空城。 杜
郎俊賞，算而今重到須驚。縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情。二十四橋
仍在，波心蕩冷月無聲。念橋邊紅藥，年年知為誰生。¹²¹

詞由作者個人的遊歷講起，接著訴說其看到的景物，是一片「薺麥青青」。這樣的生氣蓬勃，卻是建築在一片死氣沉沉之上，乃「胡馬窺江」以後的結果，詞人感受到的是廢池喬木、一座空城對心靈的衝擊。下片引杜牧之典，用昔日詩人遊賞時的揚州繁華對比今日的殘破，最後同樣以橋邊死寂的水月與橋邊無人理會的紅藥二景作結。

姜夔作此詞時年方廿一，對流浪江湖的身世感受未深，故此詞純然一片黍離氣息。然而值得注意的是其選擇以杜牧作為代言，除了前面提到理論上的相契外，作品中的一再出現，亦當有可推敲之處。觀其稱「縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情」，固然是以而今的荒涼反襯，但實際上杜牧的懷古、詠史之作中，這樣的悲感是不會少於此詞的，如：

六朝文物草連空，天淡雲閑今古同。鳥去鳥來山色？人歌人哭水聲中。
深秋簾幕千傢雨，落日樓台一笛風。惆悵無因見范蠡，參差煙樹五湖東。

¹²²

不也是從晚唐的角度喟嘆南朝繁華的消逝嗎？一切的盛衰成敗，悲歡離合，都隱沒在這永恆的時間裡，古的已經逝去，今的也無可挽留，今古同一歸宿，留下的只有天高雲淡而已。¹²³不同的是，杜牧的哀乃是國家由內部走入頹勢的無奈感，進而上昇至古今時間同化的哲理性思考去；姜夔〈揚州慢〉則多了外族入侵，卻又無能為力之痛。不過隨著時間過去，宋、金和議，姜夔此種哀痛也漸漸往杜牧的哀感上轉化，開始在詞中出現類似的哲思：

一顧傾吳，苧蘿人不見，煙杳重湖。當時事如對奕，此亦天乎。大夫仙去，

¹²¹黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 1。

¹²²【唐】杜牧：〈題宣州開元寺水閣，閣下宛溪，夾溪居人〉，王全點校：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年）第十六冊卷五二二，頁 5964。

¹²³羅宗強：《隋唐五代文學思想史》，頁 226。

笑人間、千古須臾。有倦客扁舟夜泛，猶疑水鳥相呼。秦山對樓自綠，
怕越王故壘，時下樵蘇。只今倚闌一笑，然則非歟。小叢解唱，倩松風、
為我吹芋。更坐待千巖月落，城頭眇眇啼烏。¹²⁴

同前舉杜詩，此闕〈漢宮春〉亦用到吳國的典故，寫西施人不見，到吳越兩國的爭戰，不都是「千古須臾」嗎？舊時越王故壘，如今成爲打柴人出沒的荒山野嶺，所有的人間繁華終有一天都將成空，只有月落、烏啼等景觀是古今皆同的，豈不倚闌付一笑？

雖然楊萬里稱姜夔「甚似陸天隨」，姜夔詩中也有「三生定是陸天隨」、「沉思只羨天隨子」¹²⁵、詞中「擬共天隨住」之句，¹²⁶前面提過的姜夔友人項安世在〈謝姜夔秀才示詩卷，從千巖蕭東夫學詩〉一詩中則這樣評論姜詩：「古體黃陳家格律，短章溫李氏才情。」¹²⁷則又是把姜夔「似晚唐」的一面推到溫庭筠和李商隱。其實仔細觀察會發現，姜夔對陸龜蒙多的是對其人之悠遊、其生活之閒逸的嚮往，就詩作內容來看，陸龜蒙寫有諷刺詩，亦多對生活用具的描寫，這兩個題材都不見姜夔的作品之中，影響所及，陸詩風格也有諷時的尖刻與田園的淡樸二類，與姜夔的清空實不相似；至於溫李，姜夔雖亦有情詞，但一不似溫庭筠穠麗，二不似李商隱隱晦，故他其實是經過一番調和，而偏向以自身性格的清淒空靈化杜牧的多情俊逸。再舉〈鷓鴣天·十六夜出〉以觀：

輦路珠簾兩行垂，千枝銀燭舞僛僛。東風歷歷紅樓下，誰識三生杜牧之。
歡正好，夜何其。明朝春過小桃枝。鼓聲漸遠遊人散，惆悵歸來有月知。

128

若再加上〈琵琶仙〉中的「十里揚州，三生杜牧，前事休說」，¹²⁹杜牧可說是姜夔詞中最喜用以自比的人物，雖用典處是化用黃庭堅「春風十里珠簾捲，彷彿三

¹²⁴黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 494。

¹²⁵見〈除夜自石湖歸苕溪〉其五、〈三高祠〉二詩，孫玄常：《姜白石詩集箋注》，頁 176、202。

¹²⁶見〈點絳脣〉，《姜白石詞詳注》，頁 149。

¹²⁷【宋】項安世：〈謝姜夔秀才示詩卷，從千巖蕭東夫學詩〉，傅璇琮等編：《全宋詩》卷二三七二，頁 27276。

¹²⁸黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 463。

¹²⁹黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 168。

生杜牧之」的詩句，然而寫歌館的擺飾及舞容，既帶有點杜牧的風流，不直寫歌女、保有距離的觀察視角又讓詞不失於輕薄。下片歸之於求之不得的惆悵之情，則是姜夔一貫的淒調，「鼓聲漸遠遊人散，惆悵歸來有月知」二句正是他擅長的以空景收愁情的手法。

從以上的比較中可以看出，姜夔受晚唐影響的部份主要並不在詩法部份，而是因其相近似的文化背景，讓姜夔自然而然與前人有精神上的遙契，其中又以杜牧為甚，故在創作題材、內容與風格上均不知不覺地向他靠攏，但姜夔最可貴的地方在於，他又能夠以自己情性開創清空之境，終致取得詞家一宗的地位。

但也因為姜夔之於晚唐主要是精神方面的遙契，故此表現在他的作品中以風格影響為多，法度為少。夏承濤先生說其詩詞「出入於江西和晚唐」，其實單就詞的風格而言，則是晚唐詩與晚唐詞的調和，本來，晚唐文壇便是以愛情題材之媚麗與自然題材之清新為大宗，不過在詩、詞之中，仍因各自的體性與功用而使得表現之樣貌略有不同；姜夔則不然，他在詞中將二者調和，再加上江西詩法及個人的風格，因而拓寬了婉約本色的包容性，如〈踏莎行〉：

燕燕輕盈，鶯鶯嬌軟，分明又向華胥見。夜長爭得薄情知？春初早被相思染。
別後書辭，別時針線，離魂暗逐郎行遠。淮南皓月冷千山，冥冥歸去無人管。¹³⁰

上片筆觸軟媚，纏綿不盡，以配合春初的相思之情；下片則轉以清冷之筆表達別後的孤寂冷清，離魂隨君去，是「冷千山」、「無人管」這樣的淒涼景氛，但是卻又從此淒涼中看出濃熾的情感。全詞以婉約起，以清空終，夾以運意的流轉帶無悔的深情，展現了姜夔詞中「合」與「新」的雙重內涵。

綜上所述，姜夔詩法以運「意」為主，造空靈之境，達至了委曲、含蓄的效果，是故陶方琦稱：「新聲古泛，宛約其情」¹³¹、許廣颺曰：「豈知意內言外，惟主清新，宣威導愉，必歸深婉。」¹³²其評史達祖詞時也說：「梅溪詞奇秀清逸，

¹³⁰黃兆漢：《姜白石詞詳注》，頁 117。

¹³¹【清】陶方琦：〈白石詞序許增刊本〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 216。

¹³²【清】許廣颺：〈序王鵬運四印摘刊雙白詞〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 219。

有李長吉之韻，蓋能融情景於一家，會句意於兩得也。」¹³³奇秀清逸為姜夔的審美趨向，舉李長吉是與晚唐的契合，而融情景於一家、會句意於兩得則是其詩法，可見姜夔在評論他人之詞時，也是使用己身創作的同樣標準。

若說周邦彥的婉約回到了《花間集》中敘事、描寫的筆法，調和了柳永、秦觀，並加上雅化與賦化排除艷冶的閨情，那麼姜夔的婉約更像是回到了馮延巳、晏殊的抒情詩化，調和了蘇軾的直筆，並加上個人的清韻而柔中帶剛，兩人走的路線其實是一次歷史的再現，但是因長調形式的開拓、愈趨精嚴的音律審定、以人為詞的作法、自覺的詩化等種種差異，以及時代背景的造就之下，讓他們又較《花間集》與馮晏詞更進一步，而能取得婉約本色的典範地位。陳模說：「近時作詞者只說周美成、姜堯章等，而以稼軒詞為豪邁，非詞家本色。」¹³⁴足見二人在宋末已被視為本色派的代表人物。



¹³³【宋】姜夔：〈題梅溪詞〉，金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，頁 239。

¹³⁴【宋】陳模：《懷古錄》卷中，鄧子勉編：《宋金元詞話全編（中）》，頁 1451-1452。

第五章、結論

「詞以婉約為本色」是一個後設的觀念，但又是跟著詞體發展一同成長、建構，而達至其規範、區別與包容諸要素。從晚唐奠定陰性基調開始，到宋初的「習而不察」到北宋中期的「察而不定」，到南宋乃至宋末的「定而求備」，在作家的作品表現與批評家的評論中可以看出它們共同塑造文體本色的痕跡，這也是為什麼本文研究對象以對本色影響較深遠的代表作家作品為主，再輔以批評家的評論，並借助現代相對具邏輯性的後設分析，觀此一觀念是如何慢慢形塑而成。

第二章較為有新意的地方在於宮廷音樂文學的哀艷傳統也許是導致詞體形成陰性基調的原因之一，而歷來學者在討論詞的起源之時往往注重在體製層面而少及此；此外，詩壇的影響雖有人提出，不過艷麗風格與愛情題材能在詞體大興，娛樂化及詞的體性——包括以聽者為主及「言長」的體製均有推波助瀾之功。在第一節中並且提出了「以樂從文」的可能，以解釋何以本應多樣化的詞樂卻都走向陰性風格。

至於第二節則以《花間集》的「隱典律」為概念，而此也是陰性風格形成主流直到宋初之因。不過《花間集》中存在著雅俗的辯證，雅的部分主要表現在語言文字層次，俗的部分則表現在娛樂化，娛樂化又可再分成「餘」與「新」的兩個概念，形成宋人評論之時在道德價值與藝術價值上的兩重評價。

第三節論馮延巳、晏殊等南唐宋初詞人對《花間集》的雅化改造，而因此雅化乃精神層面，故而無意間觸碰到了黑格爾所論抒情詩的境界，讓《花間集》原有的艷麗風格一轉成為婉約風格，包含了陰性基調與委曲、含蓄筆法這風格及語體的兩層面，可說已上升到美典之高度。後來的晏幾道、秦觀雖然加入了以人為詞的思想，但主要追隨的亦是馮、晏開創的婉約美典。

第三章最有爭議之處便在於蘇軾的以詩為詞辯爭，因蘇軾乃歷來論詞體本色必舉的破體代表人物，故其以詩為詞之內涵對於婉約本色產生哪方面的衝擊，在本色史中實有必要詳論一番。不過本文在考論之後，發現與其說蘇軾以詩為詞，不如說他將「自是一家」的思想運用於詞中而開創「以人為詞」的現象，是以詞體發展至此方由「藝」的層面提升至「文」的層面，此「文」的概念來自於中國

文體論中本文體對道一聖一經這樣的思想，寬鬆一點說，便是雅一人一文的表现。歷來皆將蘇軾詞中強烈的個人風格歸於他「以詩爲詞」的心態之下，其實就本文體的角度而言正相反，而是「詩化」要歸於他「以人爲詞」的心態之下。不過蘇軾亦非將詞等同於詩，在他心中依然是詩高詞卑的，詩與詞在內容、題材等方面的表現亦有明顯之別，是以接著再就具體的作品應證此一說法。

第二節則將範圍拉遠，論以人爲詞的風潮對整個詞壇的影響，尤以辛棄疾爲主，可以說詞在他手上方是真正的破體，完全以個性本色壓過了詞體主流；而不論是蘇軾或辛棄疾，他們彰顯的個性本色因對詞體主流產生了威脅，所以自北宋中期開始，在詞學批評方面產生了對於詞體本色的思索，第三節便針對此探討之，其中爭議較大的幾篇詞論如晁補之、李清照之語，在不受限於婉約風格的想法之下進行細讀，也產生了新的解讀，雖礙於文獻缺乏不能證實，但不管如何，至少當時已可肯定有將聲律作爲詞體基礎特徵的想法。

至於南宋思潮的轉變，則應與第四章合而觀之。先是周邦彥賦化、融化前人詩句及字聲結合的詞法取得了成功，加上其法趨雅，與婉約風格之間又有相合之處，是以北宋末期開始直到南宋盛行不衰，也成爲婉約本色的典範標舉對象。至此，南宋詞學批評家們開始內化以陰性風格作爲詞體主特徵的觀念，因而使得個性本色與詞體本色之爭愈趨激烈，支持個性本色者推舉蘇軾、辛棄疾，支持詞體本色者推舉周邦彥，而姜夔就在這種背景之下以其既「變」又「合」的中庸作法脫穎而出，加上文壇風氣的影響，開創了以個人風格爲基礎，介於豪放與婉約之間的第三風格——清空，其以詩法入詞，又調和詞獨特體製的做法也爲婉約開展了更豐富的內涵，加上比周邦彥品格更加高古的雅，及同樣專長的音律之學，成爲婉約本色標舉的典範之二。婉約本色的建構過程至此可謂完備，後世即使有小變，大抵亦不能出此範圍。

詞體的本色史研究至此，已能略知婉約本色的動態發展歷程，我們站在此基礎上回顧前人對詞體本色論的研究，便能看出本文研究方法所開創的新方向，以及研究成果、價值所在。

第一節、傳統詞體本色論的檢討

施議對先生在檢討過去的詞學理論時，認為「前代詞學批評名目繁多，但其中仍有個中心議題。這個中心議題就是詞的『本色論』。」¹並說：「斷定 1908 年以前的中華詞學為古詞學或舊詞學，根據本色論。」²他認為，本色論籠跨了千年的詞學界，「但是，有關『本色論』這一概念的內涵與外延及其作為詞學批評標準的依據，至今仍未見有人給予明確的界定及系統的論證。」³之後經過了王國維「境界說」及胡適、胡雲翼提倡的「風格論」等階段，仍是存在許多問題，是以他提出了「結構論」，認為這是一種系統化，並且深入詞體本身的研究方法，欲以之澄清由本色論一路下來混雜不清的詞學現況。

何以千年以來，不管是本色論、境界說抑或風格論，都無法取得普遍為大家接受的共識？在此有必要先將施先生所說諸階段簡述一番：

首先，施先生站在「以批評為用」的角度，將以上論題視為一種批評標準的依據，如清人辨體說法：「是知詞之為體，上不可入詩，下不可入曲。要於詩與曲之間，自成一境。守定詞場疆界，方稱當行本色。」⁴、「余謂詩詞分際，在疾徐收縱輕重肥瘦之間，爛於兩途，自能體認。」⁵便是他認為的標準本色論說法，是以他說：「『本色論』說詞，以似與不似為界限，諸如『上不類詩，下不入曲』等說法，往往將所謂『本色』，即詞的特質說得神乎其神，讓人摸不著頭腦。」⁶這樣重意會不重言傳的方法，確實如他所說，缺乏明確的界定及系統的論證，因此紛爭不斷。直至王國維提出「境界說」，「以闊大與修長相比較，謂『詩之境闊，詞之言長』，並將詞的特質概括為『要眇宜修』四個字，可謂一語破的。」⁷開啓了新一代的詞學；之後，境界說又異化為風格論，如胡雲翼論「詞風之變」曰：「自詞的起源至柳永，中經二百餘年，詞的風格雖有小變，但大體是一致的。這二百餘年的詞壇祇有『詞為艷科』的觀念，祇有『詞以婉約為宗』的觀念，詞人

¹施議對：〈詞體結構論簡說〉，《宋詞正體》（澳門：澳門大學出版中心，1996年），頁68。

²施議對：〈詞學的自覺與自覺的詞學——關於建造中國詞學學的設想〉，《中華詞學論叢》（澳門：澳門大學出版中心，2008年），頁23。

³施議對：〈詞體結構論簡說〉，頁68-69。

⁴【清】謝元淮：《填詞淺說》，唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年）第三冊，頁2509。

⁵【清】杜文瀾：《憩園詞話》卷一，唐圭璋編：《詞話叢編》第三冊，頁2859。

⁶施議對：〈詞體結構論簡說〉，頁70。

⁷施議對：〈詞體結構論簡說〉，頁70。

作詞，寫的祇是男女之情，旖旎之態。雖李後主有哀思之作，然詞風亦止於淒婉綽約。雖柳永展拓小令為慢詞，而所抒寫的內容亦無非閨情相思一類。因為詞的題材限於描寫情愛一科，故兩百多年的詞都不需要甚麼題目，都是無題的情詞。至歐陽修時始有題詠之作，然仍舊是清切婉麗，不失五代風格。至蘇軾詞風始一大變，所作詞輒豪放悲壯，蒼涼飄逸。」⁸並曰：「蘇軾以前二百多年的詞都是病態的、溫柔的、女性的詞；直到蘇軾起來，始創為健康的、壯美的、男性的詞。這般新穎的詞風，當世詞人沒有看慣，自不免訕笑他，視其詞為『別派』，謂其『雖極天下之工，要非本色』。其實蘇軾的詞，才是最自然的本色詞。」⁹經過胡先生編輯的《宋詞選》，將宋詞分為豪放、婉約二派後，「這種『二分法』一時頗為流行，很快成為一九四九年以來詞學研究中固定的一種批評模式」¹⁰，然而，「幾十年來，尤其是 1949 年以後的四、五十年，以風格論詞，因豪放、婉約定優劣。凡豪放一切皆好，凡婉約一切皆不好。或者掉轉頭來，做出相反的評判。所謂誤區，即因此而造成。這就是以風格論詞所產生的弊端。」¹¹故施先生最後選擇了吳世昌先生的「結構論」批評模式，認為這是一種系統化，並且深入詞體本身的研究方法，欲以之澄清由本色論、境界說到風格論一路下來混雜不清的詞學現況。

我們現在站在本文的研究基礎上回頭看施先生的整理，會發現前人雖注意到了「本色論」的地位，但是之所以紛爭不斷，便是因他們未能回到文體論概念進行觀念史式的動態進程探索，是以只能在傳統「以似與不似說詞體本色」的方法下繼續前進。如境界說是對本色內涵的再發展，雖然的確有助於我們對詞體的認識，也具有高度的美學價值，然而此只是將籠統的本色概念移向籠統的境界概念。對於王國維所下的「要眇宜修」術語，其實全然可以包含在婉約本色之下，且唐宋人真的認為「境界」是詞體的特徵嗎？實無任何文獻佐證；風格論則不僅非境界說的異化，反而還開倒車，僅將本色限定在婉約或豪放風格的範圍內，關注二者的對立之爭，此乃將文體概念視為風格概念的誤區所致。是以施先生說：「『本色論』說詞，或主立意或主協律，取徑皆甚為狹窄，易於受到宗派門戶的約束，立論多有所偏向；『境界說』論詞，將境界看作是『我』的體現，以『真』為標

⁸胡雲翼：《中國詞史大綱》（上海：北新書局，1933年），頁139-140。

⁹胡雲翼：《中國詞史大綱》，頁14。

¹⁰施議對：〈詞體結構論簡說〉，頁74。

¹¹施議對：〈詞學的自覺與自覺的詞學——關於建造中國詞學學的設想〉，《中華詞學論叢》，頁37。

準判斷其高下優劣，視野較為開闊，立論也甚通達。」事實上，之所以感到「狹窄」或「籠統」，皆是因未能有一新的視角去處理這個議題，便如施先生自己嘗試的結構論，主張「探討特殊結構方法偏重於內形式，也即能夠充份體現作者個性的深層思維格式與方法。以這種格式與方法所構造的詞體，已不僅僅是一種純粹外在性的語言模式，即詞譜，而是具有包括能夠體現『整個的人』的一種『有意味的形式』，即獨創的詞體。」並引用別林斯基所謂「世界有多少偉大的或至少才能卓著的作家，就有多少文體。」¹²的方法，看來似是相對新穎客觀，但其中也有其問題存在：

這種思維還是順著風格論的脈絡而進的，姚愛斌先生將此稱為三論（中國古代文體論、風格論、西方語體學）合一的「個性文論」，其中又以西方語體學為主導，如法國學者布封（Buffon）名句：「文體（Style）是人」、英國學者亨德反過來說：「人是文體」¹³，而在中國以王元化先生為代表，在他的《文心雕龍》研究之中，曾有一篇題為「釋〈體性篇〉才性說——關於風格：作家的創作個性」提出「體裁只是規定結構的類型和作品風格基本輪廓。不同作家由於創作個性的差異，在寫同一體裁作品的時候，仍然會烙印下每個作家的創作個性特徵，顯示了他們所獨具的風格和共同基調。」¹⁴乍看之下雖然有理，其實是將體裁與風格二分，再進而以作者風格凌駕於文體之上；而施先生雖然進一步注意到了體裁與風格的結合，但仍是以作者為主，事實上這只能屬於「作者文體論」的範疇，與「文類文體論」雖有相關卻不等同，也就是說，這只能作為單一作家作品的分析模式，卻無法指涉文類文體所共有的本質特徵。

舉例而言，在前文研究中，我們曾說宋代本色之辨背後關注的是作者的個性本色與詞體本色之爭，便如姜夔的「合」與「新」，其實也是在作者個性本色與詞體本色之間尋求一辯證性的包容關係；再進一步說，詞體婉約本色是唐宋時期許多作家作品在創作與反思中所共同建構而成的，自蘇軾開創以人為詞的風潮之後，之所以產生本色的思索，便是因為宋代詞學批評家雖然重視作者的個性本色，但也不忘找尋詞體本色，如此方能達到「協和以為體，奇出以為用」的體用關係，此兩者之間一直都是互相拉扯、調和的。是以本文的研究角度雖然強調作者個性

¹²施議對：〈詞體結構論簡說〉，頁 80-81。

¹³姚愛斌：《中國古代文體論思辨》（北京：北京大學出版社，2012年）第四章：「中國現代文學風格論的生成與反思」，頁 185。

¹⁴姚愛斌：《中國古代文體論思辨》，頁 176-177。

在詞體上的主導，但也不會忽略詞體建構而成的自我特質，故施議對先生的結構論雖拯救了風格論的二分對立，也提供了單一作家作品研究一個很好的進路，但他已經越出了本色論的範疇之外，反而是較早的境界說論詞體本色而不廢作者之真，稍得其實，惜在未能檢討二者間的關係，而是分開論述。

檢討至此，應能知本文研究方法對於傳統本色論的補充與開拓，以下便先對前文論述重點進行回顧；當然，本文研究仍有許多不足與可供發展之處，是以接著再進行反思，並提出可能的發展方向。

第二節、反思與展望

壹、研究反思

由於「詞以婉約為本色」的觀念形成由來已久，在探討本色史的發展過程中，不免會碰觸到許多相關議題，這些相關議題許多在現代被提出單獨研究，各自開展了他們豐富的討論，在深度上亦愈趨精細；而豐富的討論同時也代表許多分歧的意見，如詞體的起源、「以詩為詞」之內涵、李清照〈詞論〉的詮解皆是詞學研究熱點；另外單一作家的研究亦然，不論溫庭筠、馮延巳、晏殊、蘇軾、黃庭堅、秦觀、周邦彥、辛棄疾、姜夔等都得到很全面的研究，而本文在本色史的脈絡之下，既不得不碰觸到這些研究，卻又無法每項皆深入分析，故勢必適度地借用前人說法；問題便在於，因為將這些議題統攝在本色史架構之下，所以其間有些研究「定論」，能承者則承之，有扞格者，則須多加筆墨思辨一番，因而也創造出了許多顛覆。

這些顛覆的產生，筆者不敢說自己所思皆對，只是回首過去研究，不免需要擔心過於細部的研究是否存在著盲人摸象的盲點？如今詞學界的宏觀研究，又是否是建築在這些盲點之上的綜合？再進而反思本文的研究，是否有細節錯解的地方？甚而會不會其實是以自我的方式將「象」改頭換面了一番？如此種種，都需

要更多不同視角的研究，才能逐步逼近真實。

另一個遺憾在於，在本色史的建構過程中，尚有許多作家佔有一席之地，而因篇幅之限而不得不捨棄者，如韋莊、李煜可視為「以人為詞」的前導者，然而因二人並未有蘇軾那般「自是一家」的創作意識，同時在風格上與主流相去不大，是以便略去不提；此外尚有張先，村上哲見先生認為他代表了宋朝初期至中期以一種新的態度創作之詞人，這種新的創作態度是「與日常生活密切聯繫」的一種「官僚化」趨向，證據便是其詞中大量出現的題序以及貼近日常（官僚）生活的詞作內容，並認為與之有密切往來的蘇軾受到了這種態度的影響，而創作出了在題材、風格不同於前人的詞。¹⁵此說自然有其道理，不過如此提法著重在題材層面，似仍不若「以人為詞」全面，故亦捨之。此外像吳文英也是不容忽視的宋代大家，其作品同樣開創了新的婉約特質，然而這些特質大抵是周邦彥的延伸發展，並且後繼者較少，在本色史上不比周邦彥、姜夔的典範地位，故本文亦未多加著墨，其他諸如此類。

方法部分，最難處理的地方在於許多概念的攪繞。由於中國語彙往往一字（詞）多義，是以本文選擇這些術語之時，在不同時期或許有不同的用處，偏偏術語之間又頗有交纏之處，如「雅」、「文」、「藝」、「新」等皆是重要概念，卻又難以逐一深解，只能盡可能在意義變換與概念互相交纏之時略為析之；至於最重要的「婉約」本身，其建構也是依賴它的多義，每一次意義的變換又都有各自的背景，是以一方面既要將每次轉換的背景交代清楚，另一方面又要小心不要過分詮釋，此間分際一不注意便會逾越，這是以後設角度要回到過去——而且是動態發展的過去——最易碰到的困難。

最後便是文獻的搜羅，因本文研究範圍牽涉甚廣，故在許多議題的文獻徵引上難以一一列舉，而多以概念串聯；再加上許多詞論至後代方才完備，在徵引時是否有陷入另一個後設觀念先行的危險？亦需要進一步的檢驗。

貳、未來展望

¹⁵參見【日】村上哲見著；楊鐵嬰、金育理、邵毅平譯：《宋詞研究》（上海：上海古籍出版社，2012年）「唐五代北宋篇」下篇第二章「張子野詞論」，頁152-163。

在本文的架構與邏輯概念基礎上，此種以文體論為底、觀念史為縱軸的研究方法對於本色史的研究仍大有可開拓之處，舉例而言，雖然現今已認定「詞以婉約為本色」這個觀念，而且是經過長時間的汰洗，其為詞體主特徵當無疑義，有的頂多是在時代思維的進步下，揚棄了傳統以「正」、「變」評判詞作價值的一面。不過除了唐宋之外，之後的金、元、明、清各時代難免因時代審美風尚的不同與詞體理論的發展而對詞體本色有不同的論述與看法，除了作者本色與個性本色之爭綿亙久遠，未曾斷絕之外，每個時代尚有其獨特的思考角度，這些思考對婉約本色造成的影響是正面抑或負面？即便是正面強化，又是否存在著誤解？便如明代吧！「婉約」作為詞體的本色意涵被張綖提出並且得到響應，是由於那些因素？這個命題一出，熟諳詞學者便能想得一二，例如明代「重情說」的文壇思潮，黃雅莉先生〈明代詞學主要論題辨析〉一文便及之，¹⁶或者《草堂詩餘》的流傳，劉少雄先生〈《草堂詩餘》的版本、選旨和影響〉也有探討，¹⁷但「情」可指艷情，也可指作者真情，在婉約本色中明人是如何開展的？而《草堂詩餘》一般皆認為其風格「艷麗」、「近俗」、「作為歌本」，應與《花間集》的特性為近，但是王世貞說：「花間猶傷促碎，至南唐李王父子而妙矣。」¹⁸胡應麟：「後主重障子，樂府為宋人一代開山。蓋溫韋雖藻麗，而氣頗傷促，意不勝辭。至此君方為當行作家，清便宛轉，詞家王孟。」（《詩藪雜編》）又是以李後主為典範，其間隔閼是如何產生的？他們心裡的婉約本色與唐宋人的婉約本色又是否有別？至於創作方面，後代也是有衝擊、有補充，婉約本色又是如何維持其穩定？諸如此類問題，皆可置於本色史的脈絡之下，讓本色史進一步延伸至明、清，乃至現代，此皆是未來可以開展的方向。

¹⁶黃雅莉：〈明代詞學主要論題辨析〉，《彰化師大國文學誌》第14期（2007年6月），頁55-99。

¹⁷劉少雄：〈《草堂詩餘》的版本、選旨和影響〉，氏著：《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁，2010年），頁167-202。

¹⁸【明】王世貞：《藝苑卮言》，唐圭璋編：《詞話叢編》第一冊，頁387。

參考書目

壹、古典文獻

1. 【周】莊周著；陳鼓應註：《莊子今註今譯》，臺北：臺灣商務，1999年。
2. 【唐】楊倞注；【清】王先謙集解：《荀子集解》，臺北：世界書局，1961年。
3. 【漢】許慎著；【清】段玉裁注：《說文解字注》，臺北：頂淵文化，2003年。
4. 【晉】葛洪著；陳飛龍註譯：《抱朴子外篇今註今譯》，臺北：臺灣商務，2002年。
5. 【劉宋】劉義慶著；徐震堦校箋：《世說新語》，臺北：文史哲出版社，1985年。
6. 【齊】蕭子顯：《南齊書》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第259冊，史部一七正史類。
7. 【梁】劉勰著；周振甫注：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1994年。
8. 【唐】姚思廉：《梁書》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第260冊，史部一八正史類。
9. 【唐】魏徵等：《隋書》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第264冊，史部二二正史類。
10. 【唐】杜佑：《通典》，北京：中華書局，1988年。
11. 【唐】劉肅著；許德楠、李鼎霞點校：《大唐新語》，北京：中華書局，1984年。
12. 【唐】李肇：《新校唐國史補》，臺北：世界書局。
13. 【唐】崔令欽：《教坊記》，臺北：世界書局。
14. 【唐】段安節：《樂府雜錄》，臺北：臺灣商務，1966年。
15. 【唐】杜牧著；何錫光校注：《樊川文集校注》，成都：巴蜀書社，2007年。
16. 【唐】孫棨：《北里誌》，臺北：世界書局。

17. 【唐】司空圖著；陳國球導讀：《二十四詩品》，臺北：金楓出版社，1999年。
18. 【後唐】孫光憲撰；賈二強點校：《北夢瑣言》，北京：中華書局，2002年。
19. 【後晉】劉昫等：《舊唐書》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第268、271冊，史部二六、二九正史類。
20. 【南唐】馮延巳著；黃進德輯評：《馮延巳詞新釋輯評》，北京：中國書店，2006年。
21. 【宋】宋祁等：《新唐書》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第276冊，史部三四正史類。
22. 【宋】薛居正等：《舊五代史》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第278冊，史部三六正史類。
23. 【宋】張唐英著；王文才、王炎校箋：《蜀檣机校箋》，成都：巴蜀書社，1999年。
24. 【宋】晏殊著；劉揚忠輯評：《晏殊詞新釋輯評》，北京：中國書店，2003年。
25. 【宋】歐陽修著；邱少華輯評：《歐陽修詞新釋輯評》，北京：中國書店，2001年。
26. 【宋】歐陽修著；李之亮箋注：《歐陽修集編年箋注》，成都：巴蜀書社，2007年。
27. 【宋】吳處厚著；李裕民點校：《青箱雜記》，北京：中華書局，1985年。
28. 【宋】晏幾道著；王雙啓輯評：《晏幾道詞新釋輯評》，北京：中國書店，2007年。
29. 【宋】蘇軾著；朱靖華等輯評：《蘇軾詞新釋輯評》，北京：中國書店，2001年。
30. 【宋】蘇軾著；張志烈、馬德富、周裕鍇主編：《蘇軾全集校注》，石家莊：河北人民出版社，2010年。
31. 【宋】黃庭堅著；劉琳等校點：《黃庭堅全集》，成都：四川大學出版社，2001年。
32. 【宋】秦觀著；徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，上海：上海古籍出版

社，2008年。

33. 【宋】阮閱：《詩話總龜》，臺北：廣文書局，1973年。
34. 【宋】周邦彥著；王強輯評：《周邦彥詞新釋輯評》，北京：中國書店，2006年。
35. 【宋】周紫芝：《竹坡詩話》，【宋】左圭輯：《百川學海》第二冊，臺北：正光書局，1971年。
36. 【宋】孟元老：《東京夢華錄》，臺北：古亭書屋，1975年。
37. 【宋】朱熹著；【日】荒木見悟、岡田武彥編：《晦庵先生朱文公文集》，臺北：大化書局，1985年。
38. 【宋】辛棄疾著；朱德才等輯評：《辛棄疾詞新釋輯評》，北京：中國書店，2006年。
39. 【宋】葉適：《葉適集》，臺北：河洛出版社，1974年。
40. 【宋】姜夔著；夏承燾箋校：《姜白石詞編年箋校》，上海：上海古籍出版社，1998年。
41. 【宋】姜夔著；孫玄常箋注：《姜白石詩集箋注》，山西：新華出版社，1986年。
42. 【宋】姜夔著；黃兆漢注：《姜白石詞詳注》，臺北：臺灣學生，1998年。
43. 【宋】嚴羽著；【清】胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話》，臺北：廣文書局，1972年。
44. 【元】托克托等：《宋史》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務，1986年）第287、288冊，史部四五、四六正史類。
45. 【明】徐師曾：《文體明辨》，陳慷玲校對：《文體序說三種》，臺北：大安出版社，1998年。
46. 【明】袁宏道：《袁中郎全集》，臺北：偉文，1976年。
47. 【清】曾益等箋注：《溫飛卿集箋注》，臺北：里仁書局，1981年。
48. 【清】董誥等編：《全唐文》，上海：上海古籍出版社，1990年。
49. 【清】吳任臣：《十國春秋》，北京：中華書局，2010年。
50. 【清】袁枚著；王英志主編：《袁枚全集》，江蘇：江蘇古籍出版社，1993年。

51. 【清】張廷玉等：《明史》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1986年）第298冊，史部五六正史類。
52. 【清】紀昀、永瑢等：《四庫全書總目提要》，臺北：臺灣商務，1983年。
53. 【清】全祖望著；朱鑄禹集注：《全祖望集彙校集注》，上海：上海古籍出版社，2000年。
54. 【清】姚鼐著；楊家駱主編：《惜抱軒全集》，臺北：世界書局，1984年。
55. 【清】劉熙載：《藝概》，臺北：漢京文化，1985年。
56. 【清】況周頤著；全國公共圖書館古籍文獻編委會編：《歷代詞人考略》，北京：新華書店，2003年。

貳、專書

1. 【美】J.Z.愛門森：《清空的渾厚——姜白石文藝思想縱橫》，上海：上海文藝出版社，1997年。
2. 【日】村上哲見著；楊鐵嬰、金育理、邵毅平譯：《宋詞研究》，上海：上海古籍出版社，2012年。
3. 【德】黑格爾著；朱光潛譯：《美學》，臺北：里仁書局，1983年。
4. 上海古籍編：《宋元筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2007年。
5. 王全點校：《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。
6. 王書奴：《中國娼妓史》，上海：三聯書店，1988年。
7. 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，臺北：里仁，2009年。
8. 方滿錦：《元好問〈論詩三十首〉研究》，臺北：萬卷樓，2002年。
9. 木齋：《曲詞發生史》，北京：光明日報出版社，2011年。
10. 丘瓊蓀：《燕樂探微》，上海：上海古籍出版社，1989年。
11. 田曉菲：《烽火與流星》，新竹：清大出版社，2009年。
12. 任二北：《敦煌曲初探》，上海：上海文藝聯合出版社，1954年。
13. 任二北：《敦煌曲校錄》，臺北：盤庚出版社，1978年。

14. 任半塘：《敦煌歌辭總編》，上海：上海古籍出版社，2006年。
15. 江弱水：《古典詩的現代性》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010年。
16. 吳文治主編：《宋詩話全編》，南京：鳳凰出版社，1998年。
17. 吳世昌：《吳世昌全集》第四卷《詞學論叢》，石家莊：河北教育出版社，2003年。
18. 吳熊和：《唐宋詞通論》，上海：上海古籍出版社，2010年。
19. 吳承學：《中國古典文學風格學》，北京：北京大學出版社，2011年。
20. 李冰若：《花間集評注》，石家莊：河北教育出版社，1999年。
21. 李劍亮：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》，杭州：杭州大學出版社，1999年。
22. 李冬紅：《《花間集》接受史論稿》，濟南：齊魯書社，2006年。
23. 沈松勤：《唐宋詞社會文化學研究》，杭州：浙江大學出版社，2000年。
24. 沈家庄：《宋詞的文化定位》，長沙：湖南人民出版社，2005年。
25. 余傳棚：《唐宋詞流派研究》，武昌：武漢大學出版社，2004年。
26. 余恕誠、吳懷東：《唐詩與其他文體之關係》，北京：中華書局，2012年。
27. 金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，臺北：臺灣商務，1993年。
28. 金觀濤、劉青峰：《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》，香港：香港中文大學，2008年。
29. 周振甫：《文學風格例話》，上海：復旦大學出版社，2005年。
30. 林順夫著、張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》，上海：上海古籍出版社，2005年。
31. 施議對：《詞與音樂關係研究》，北京：中國社會科學出版社，1985年。
32. 施議對：《宋詞正體》，澳門：澳門大學出版中心，1996年。
33. 施蟄存、陳如紅：《宋元詞話》，上海：上海書店，1999年。
34. 洛地：《詞體構成》，北京：中華書局，2009年。
35. 姚愛斌：《中國古代文體論思辯》，北京：北京大學出版社，2012年。
36. 唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1990年。
37. 唐圭璋編：《全宋詞》，臺北：洪氏出版社，1981年。
38. 唐圭璋編：《宋詞紀事》，北京：中華書局，2008年。
39. 夏承燾：《唐宋詞論叢》，臺北：華正書局，1974年。

40. 孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，台北：聯經出版社，1994年。
41. 孫立：《詞的審美特性》，臺北：文津出版社，1995年。
42. 孫維城：《宋韻——宋詞人文精神與審美形態探論》，安徽：安徽大學出版社，2002年。
43. 徐復觀：《中國文學精神》，上海：上海書店出版社，2004年。
44. 徐安琪：《唐五代北宋詞學思想史論》，北京：人民文學出版社，2007年。
45. 徐晉如：《禪心劍氣相思骨——中國詩詞的道與法》，桂林：廣西師範大學出版社，2009年。
46. 高峰：《唐五代詞研究史稿》，濟南：齊魯書社，2006年。
47. 陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，南昌：百花洲文藝出版社，1998年。
48. 曹辛華：《中國詞學研究》，福州：福建人民出版社，2006年。
49. 曹艷春：《詞體審美特徵論》，成都：巴蜀書社，2010年。
50. 許興寶：《唐宋詞別論》，成都：巴蜀書社，2007年。
51. 袁向彤：《姜夔與宋韻研究》，濟南：齊魯書社，2007年。
52. 傅璇琮等主編：《全宋詩》，北京：北京大學，1991年。
53. 費振綱等輯校：《全漢賦》，北京：北京大學，1993年。
54. 張惠民：《宋代詞學審美理想》，北京：人民文學出版社，1995年。
55. 曾昭岷等編撰：《全唐五代詞》，北京：中華書局，1999年。
56. 黃雅莉：《宋代詞學批評專題探究》，臺北：文津出版社，2008年。
57. 楊易霖：《周詞訂律》，臺北：學海出版社，1975年。
58. 詹安泰：《宋詞散論》，廣東：人民出版社，1980年。
59. 詹瑛：《文心雕龍的風格學》，臺北：正中，1994年。
60. 葉嘉瑩：《唐宋詞十七講》，臺北：桂冠出版社，1992年。
61. 葉嘉瑩：《詞學新詮》，臺北：桂冠出版社，2000年。
62. 葉嘉瑩：《詞之美感特質的形成與演進》，北京：北京大學出版社，2007年。
63. 葉嘉瑩：《葉嘉瑩談詞》，天津：南開大學出版社，2010年。
64. 董希平：《唐五代北宋前期詞之研究——以詩詞互動為中心》，北京：崑崙出版社，2006年。

65. 劉尊明：《唐五代詞的文化觀照》，臺北：文津出版社，1994年。
66. 劉尊明：《唐、五代詞史論稿》，北京：文化藝術出版社，2000年。
67. 劉少雄：《會通與適變—東坡以詩爲詞論題新銓》，臺北：里仁書局，2006年。
68. 劉少雄：《詞學文體的史觀新論》，臺北：里仁書局，2010年。
69. 劉靖淵、崔海正：《北宋詞研究史稿》，濟南：齊魯書社，2006年。
70. 劉揚忠：《唐宋詞流派史》，北京：中國社會科學出版社，2007年。
71. 聞一多：《唐詩雜論》，上海：上海古籍出版社，2011年。
72. 蔡英俊：《中國古典詩論中語言與意義的論題：意在言外的用言方式與含蓄的美典》，臺北：學生書局，2001年。
73. 鄧子勉：《宋金元詞話全編》，南京：鳳凰出版社，2008年。
74. 歐明俊：《詞學思辯錄》，北京：人民出版社，2011年。
75. 錢錫生：《唐宋詞傳播方式研究》，上海：復旦大學出版社，2009年。
76. 繆鉞、葉嘉瑩：《靈谿詞說》，上海：上海古籍出版社，1987年。
77. 謝桃坊：《中國詞學史》，成都：巴蜀書社，2002年。
78. 韓經太：《詩學美論與詩詞美境》，北京：北京語言文化大學出版社，1999年。
79. 羅忼烈：《元曲三百首箋》，臺北：天工書局，1988年。
80. 羅立剛：《宋元之際的哲學與文學》，上海：復旦大學出版社，1999年。
81. 羅宗強：《隋唐五代文學思想史》，北京：中華書局，2003年。
82. 饒曉明：《東坡詞研究新思維》，桂林：廣西師範大學出版社，2008年。
83. 龔鵬程：《詩史、本色與妙悟》，臺北：學生書局，1992年。
84. 龔鵬程：《中國文學批評史論》，北京：北京大學出版社，2008年。
85. 龔鵬程：《中國文學史（下）》，臺北：里仁書局，2010年。

參、期刊論文

1. 王衛星：〈古典詞論中的「本色」概念辨析〉，《河南師範大學學報·哲學社會科學版》第 38 卷第 5 期（2011 年 9 月），頁 170-173。
2. 肖林桓：〈劉克莊「本色」說的詞學觀批評〉，《大眾文藝》2011 年第 5 期，頁 138-139。
3. 林立：〈流行美學與唐宋民間俚詞〉，《文與哲》第 4 期（2004 年 6 月），頁 157-203。
4. 胡建次：〈中國古典詞學批評中的正變論〉，《南昌大學學報·人社版》第 30 卷第 2 期（1999 年 6 月），頁 81-85。
5. 高友工著、劉翔飛譯：〈律詩的美典(上)〉，《中外文學》第 18 卷第 2 期（1989 年 7 月），頁 4-34。
6. 徐安琪：〈晚唐燕樂文化生活概述〉，《湖北師範學院學報（哲學社會科學）》第 16 卷第 2 期（1996 年），頁 47-49。
7. 徐安琪：〈詞學本色論在唐宋時期的形成與發展——兼論「本色論」與儒家審美文化的關係〉，《華中理工大學學報·社會科學版》第 14 卷第 2 期（2000 年 5 月），頁 86-91。
8. 徐安琪：〈試論南唐詞學思想——從花間到北宋詞學思想的過渡〉，《華中科技大學學報·社會科學版》2005 年第 3 期，頁 65-71。
9. 徐安琪：〈敦煌曲子詞之詞學思想初探〉，《華中科技大學學報·社會科學版》2006 年第 5 期，頁 77-81。
10. 徐安琪：〈花間詞學本色論新探〉，《文藝研究》2008 年第 6 期，頁 58-64。
11. 孫克強：〈清代詞學正變論〉，《中山大學學報·社會科學版》2008 年第 6 期，頁 44-51。
12. 黃雅莉：〈「辨體」與「破體」兩種尊詞指向的交融——宋代詞體觀的建構〉，《彰化師大國文學誌》第 12 期（2006 年 6 月），頁 1-42。
13. 黃雅莉：〈李之儀詞學觀在宋代詞論中的位置〉，《東華人文學報》第 9 期（2006 年 7 月），頁 135-176。
14. 楊雨：〈婉約之「約」與詞體本色〉，《中山大學學報·社會科學版》2010 年第 5 期，頁 32-43。
15. 劉懷堂：〈元祐詞人的本色論〉，《安慶師範學院學報·社會科學版》第 27

卷第 1 期 (2008 年 1 月), 頁 106-110。

16. 蔣寅:〈中國古代文體互參中「以高行卑」的體位定勢〉,《中國社會科學》2008 年第 5 期,頁 149-167。
17. 顏崑陽:〈論宋代「以詩爲詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉,《東華人文學報》第 2 期 (2000 年 7 月),頁 33-68。
18. 顏崑陽:〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉,《清華學報》第 35 卷第 2 期 (2005 年 12 月),頁 295-330。
19. 顏崑陽:〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉,《清華中文學報》第 1 期 (2007 年 9 月),頁 1-67。
20. 顏崑陽:〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉,《中正大學中文學術年刊》2010 年第 1 期,頁 71-98。
21. 蕭名燁:〈明代「本色論」的詮釋問題及其反思〉,《問學集》第 17 期 (2010 年 5 月),頁 191-208。

肆、論文集、單篇論文

1. 【美】洛夫喬伊著、吳相譯:〈觀念的歷史編纂學〉,《觀念史論文集》(南京:江蘇教育出版社,2005 年),頁 1-11。
2. 丁原植:〈中國古典哲學觀念的思辨性徵〉,鄭吉雄主編:《觀念字解讀與思想史探索》(臺北:臺灣學生,2009 年),頁 353-390。
3. 王國維:〈古雅之在美學上之位置〉,謝維揚、房鑫亮主編,胡逢祥分卷主編:《王國維全集》(杭州:浙江教育出版社,2009 年)第十四卷,頁 106-111。
4. 王偉勇:〈試述「當行」、「本色」在詞壇上之應用〉,《詞學專題研究》(臺北:文史哲出版社,2003 年),頁 125-180。
5. 王偉勇:〈論賀鑄、周邦彥借鑒唐詩之異同〉,陳維德等編:《唐宋詩詞研究論集》(彰化:明道大學中文系,2008 年),頁 510-557。
6. 吳肅森:〈論敦煌歌辭與詞的源流〉,《全國敦煌學術討論會文集:文史、遺

- 書編下》(蘭州：敦煌文物研究所，1987年)，頁142-161。
7. 吳惠娟：〈試論北宋詞發展的重要途徑——賦化〉，張高評主編：《宋代文學研究叢刊第六期》(高雄：麗文文化，2000年)，頁243-254。
 8. 李旭：〈論周、姜詞是詞學的鐵門檻〉，鄧喬彬編：《第五屆宋代文學國際研討會論文集》(廣州：暨南大學出版社，2009年)，頁305-315。
 9. 林玫儀：〈敦煌曲在詞學研究上之價值〉，收入王小盾、楊棟主編：《詞曲研究》(武漢：湖北教育出版社，2004年)，頁254-287。
 10. 施議對編纂：《中國詞學論叢》，澳門：澳門大學出版中心，2008年。
 11. 侯雅文：〈宋代「詞選本」在「詞典律史」建構上的意義——對「詞史」的研究與書寫提出「方法論」的省思〉，鄧喬彬編：《第五屆宋代文學國際研討會論文集》(廣州：暨南大學出版社，2009年)，頁443-466。
 12. 高友工：〈中國抒情美學〉，《中國抒情傳統的再發現(下)》(臺北：臺大出版中心，2009年)，頁537-638。
 13. 陳國球：〈本色的探求與應用——胡應麟的詩體論〉，《香港地區中國文學批評研究》(臺北：學生書局，1991年)，頁391-459。
 14. 陳東榮、陳長房主編：《典律與文學教學：第十六屆全國比較文學會議論文選集》，臺北：書林出版有限公司，1995年。
 15. 陳英傑：〈宋詩「以故為新」特色之形成——以宋人論「師古」、「去陳言」為討論進路〉，張高評主編：《宋代文學研究叢刊》第十一期(高雄：麗文文化，2006年)，頁49-88。
 16. 曾永義：〈當行本色〉，《清風·明月·春陽》(臺北：光復出版社，1989年)，頁153-157。
 17. 童向飛：〈宋代唱和詞與詞的詩化〉一文，鄧喬斌編：《第五屆宋代文學國際研討會論文集》(廣州：暨南大學出版社，2009年)，頁399-408。
 18. 喬力：〈論姜夔的創作心理與藝術表現〉，收於施蟄存等主編：《詞學》第4冊(上海：華東師範大學出版，2009年)，頁106-117。
 19. 鄭騫：〈詞曲的特質〉，《景午叢編(上)》，台北：中華書局，1972年。
 20. 潘麗珠：〈論「詩莊詞媚曲俗」的審美旨趣及文化意涵〉，《宋元文學學術研討會論文集》(臺北：東吳大學中國文學系，2002年)，頁41-58。

21. 羅多弼：〈觀念的意義與功能辨析〉，張岱年等著、苑淑婭編：《中國觀念史》（鄭州：中州古籍出版社，2005年），頁16-23。
22. 龔鵬程：〈說「文」解「字」——中國文學藝術發展的結構〉，《中國抒情傳統的再發現（上）》，頁189-220。

伍、學位論文

1. 王秀珊：《東坡以詩為詞之論述研究》，花蓮：東華大學中國語文學系博士論文，2009年。
2. 李燕：《唐宋時期的詞學本色論》，新疆：新疆大學文藝學碩士論文，2005年。
3. 侯淑娟：《明代戲曲本色論》，臺北：東吳大學中國語文學系碩士論文，1993年。
4. 陳懷玲：《宋詞雅化研究》，臺北：東吳大學中國文學系博士論文，2002年。
5. 陳蔚瑄：《論南宋江湖詩人所呈現的文化現象——以姜夔為考察中心》，花蓮：國立東華大學中國語文學系碩士論文，2004年。
6. 黃雅莉：《兩宋詞人詞雅化的發展與嬗變——以柳、周、姜、吳為探究中心》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2001年。